

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

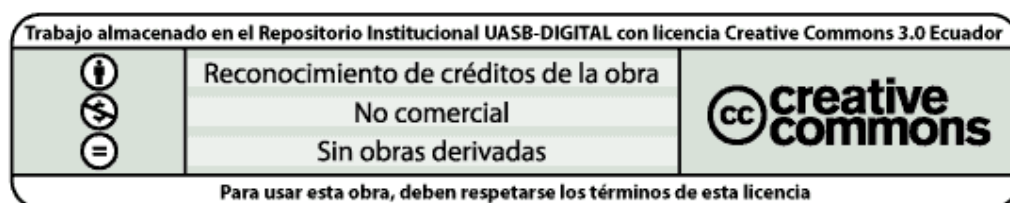
Mención en Artes y Estudios Visuales

**“Estrategia ARTNIVORA”**

**Estéticas decoloniales, antropofagia y la construcción de una  
mirada crítica para las artes visuales en América Latina**

David Jaramillo López

**Quito, 2016**



## CLAUSURA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS/MONOGRAFÍA

Yo, David Andrés Jaramillo López, autor de la tesis intitulada “*Estrategia ARTNIVORA*”: *Estéticas decoloniales, Antropofagia y la construcción de una mirada crítica para las artes visuales en América latina* mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura con Mención en Artes y estudios visuales en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 9 de diciembre de 2015.

Firma:

David Andrés Jaramillo López

UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR  
SEDE ECUADOR

ÁREA DE LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS DE LA CULTURA  
MENCIÓN ARTES Y ESTUDIOS VISUALES

“Estrategia ARTNIVORA”

Estéticas decoloniales, Antropofagia y la construcción de una mirada crítica para  
las artes visuales en América latina

David Jaramillo López

Tutor: Edgar Vega Suriaga, Ph.D

Quito, 2016

## Resumen

Este trabajo trata sobre artes visuales modernas y contemporáneas en América latina. Como ejes transversales del texto se plantea: la decolonialidad y la antropofagia crítica. Parte desde la problematización de las estéticas decoloniales y la revisión histórica del arte latinoamericano del siglo XX, primero modernista luego posmoderno, desde una aproximación decolonial. Su intención es analizar si la opción decolonial es viable para artes visuales. Pretende analizar la propuesta de la decolonialidad, así como sus límites y sus principales riesgos. Además de establecer puentes con la ética posmoderna y la ética latinoamericana.

En el capítulo dos trata como eje principal la antropofagia, tanto como movimiento artístico moderno, como propuesta de producción y aproximación crítica, cultural y artística. Mira a la antropofagia como proceso y como metodología posmoderna de resistencia. Bajo estos parámetros analiza la obra de tres artistas modernistas latinoamericanos: Joaquín Torres García, Tarsila do Amaral y Wilfredo Lam. Luego, y a partir de esta aproximación, en el capítulo tres se plantea el análisis crítico a una práctica artística: la muestra ARTNIVORA (2011) del colectivo femenino de arte *La emancipada* en Quito. Analiza en esta muestra, como el colectivo emplea la antropofagia crítica para buscar un argumento de emancipación de género. En esta muestra de arte actual, las estrategias de la apropiación y la cita contemporáneas son leídas como una práctica antropofágica. La intención es presentar un diferente punto de vista para la producción y la apreciación de las artes visuales y plásticas contemporáneas latinoamericanas, tanto obras de arte, como el trabajo creativo y los procesos de sus autores y autoras. El texto plantea la importancia del sentido de pertenencia con la localidad en la expresión de arte visual, si bien emplea un lenguaje cuyos códigos pueden ser leídos internacionalmente, su anclaje es su localidad y problemáticas insertas en un contexto local.

Antropofagia. Absorción del enemigo sagrado. Para transformarlo en tótem.  
La humana aventura. La terrena finalidad.

Oswald de Andrade, Manifiesto Antropófago, 1928

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN ( <i>la ruptura de la ruptura</i> )	7
<i>Aperitivo...</i>	14
CAPÍTULO PRIMERO ( <i>la de-colonialidad</i> )	16
<b>I.    La alternativa y opción decolonial</b>	20
1.1 Concepto gestado en América latina: una reseña histórica	21
1.2 Riesgos, limitaciones y la obsesión por la pureza de orígenes	31
1.3 Nota sobre la globalización y la posmodernidad	37
1.4 ‘Hablar desde acá’	43
CAPÍTULO SEGUNDO ( <i>los modernismos latinoamericanos</i> )	47
<b>II.    Antropofagia como estrategia creativa</b>	51
2.1 Estéticas decoloniales en la modernidad latinoamericana	55
2.2 Del manifiesto antropofágico a la actualidad	61
2.3 Metáforas digestivas	66
2.4 Modernismos latinoamericanos: tres casos principales	71
2.5 El problema del menú y los comensales(empacho, desarraigo y deriva)	77
2.6 La justa medida	80
CAPÍTULO TERCERO ( <i>la posmodernidad</i> )	82
<b>III.    Construcción de la mirada crítica de ARTNIVORA</b>	86
3.1 Estéticas decoloniales, corriente principal y contracorriente	89
3.2 De lo subversivo a lo trasgresor	92
3.3 Antropofagia crítica, Culturofagia y Artnívoros	95
3.4 Feminismos decoloniales	98
3.5 ARTNÍVORA: prácticas y procesos	101
3.6 Cita, apropiación, readaptación crítica y resignificación local	105
3.7 ARTNÍVORA como práctica decolonial de resistencia	110
CONCLUSIONES	115
FUENTES BIBLIOGRÁFICAS	118

## INTRODUCCIÓN ...*La ruptura de la ruptura*

Este trabajo trata sobre artes visuales modernas y contemporáneas en América latina. Pretende ingresar en el debate del arte visual actual latinoamericano desde una entrada decolonial. No es una única manera de ver, pretende más bien aportar con una mirada más, diferente y alternativa, a cómo se observa la práctica artística en América latina y la interpretación de sus artes. Parte desde la problematización de la estética decolonial y la revisión histórica del arte latinoamericano del siglo XX, primero modernista, luego posmoderno desde una aproximación decolonial. Luego, a partir de esta aproximación, plantea un análisis a una práctica artística: la muestra ARTNIVORA del colectivo femenino de arte *La emancipada* (2011) en Quito. La intención es presentar un diferente punto de vista para la producción y la apreciación de las artes visuales contemporáneas latinoamericanas, tanto obras de arte, como el trabajo creativo, su interpretación y los procesos de sus autores.

El arte como práctica cultural, se halla inmerso en su contexto, tanto cultural como político y filosófico. No es un fenómeno aislado del pensamiento de su tiempo, sino que está entretejido en un contexto: local, regional y mundial. Pertenece a su tiempo, a él le debe su génesis y sus repercusiones. Algunas de las obras artísticas contemporáneas latinoamericanas entran en las tensiones teóricas del arte posmoderno, en especial en la corriente de la posmodernidad crítica, que pretende ir más allá de la modernidad revelando su inestabilidad y muchas de sus contradicciones.

Es importante para la lectura de este texto, definir las categorías y términos que serán aplicados, de manera que se maneje un lenguaje común y facilite al lector ingresar al debate. En primer lugar, se empleará términos relacionados al arte visual y la historia del arte, en especial a partir de las vanguardias modernistas de Occidente. Luego, es necesario ingresar en el contexto cronológico en el cual se inscribe este documento: la posmodernidad. Sin embargo, antes de hablar de posmodernidad es necesario analizar de su predecesora: la modernidad.

La modernidad en artes visuales se refiere a la ruptura de tradiciones academicistas. Se ubica a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX. Esta fractura es tanto estilística como de significados. Los llamados “ismos” o vanguardias de inicio de siglo XX –como el cubismo, el

expresionismo o el abstraccionismo— presentan una contra fuerza al arte académico de los establecimientos artísticos: la academia y los salones de arte. Estas instituciones dictaban las reglas del arte, las teorías y su ejecución técnica. El arte moderno, también llamado modernismo (lo nuevo que reemplaza lo anterior) rompe con la tradición academicista, neoclásica o romántica. Cabe destacar que la inspiración para esta ruptura, en parte, proviene del interés de ciertos artistas, Picasso, Matisse por ejemplo, por las soluciones formales de máscaras africanas.<sup>11</sup> Visto de otra manera, la ruptura estilística del modernismo se pudo basar en diferencias culturales no europeas miradas como manifestaciones exóticas. Propone también nuevos modos de hacer arte vinculados a su tiempo; el auge de la industria, la estética de la máquina y la velocidad. El modernismo da inicio a un debate constante —y aún vigente— durante el siglo pasado y que perdura en el siglo actual: la confrontación entre estéticas opuestas. Confrontación entre criterios, modos de pensar y mirar el arte, incluso hasta entre espacios geográficos rivales.

La posmodernidad en una definición simple, se refiere al arte posterior a la modernidad. La dificultad radica —por ende muchas de las confusiones— en que la modernidad y la posmodernidad coexisten en tiempo y espacio. Ambas se entremezclan, dialogan y se yuxtaponen que, a veces, resulta difícil diferenciarlas. La posmodernidad se distingue por cuestionar postulados estéticos y sociopolíticos de la modernidad, además: diversifica medios, modos de hacer arte y herramientas visuales (como el documental, el video, la instalación o el performance). Legitimado a partir de los años 60' del siglo pasado y se encuentra en vigencia hoy. El término primero fue empleado en arquitectura y pronto se extendió hacia el resto de las artes, a las teorías actuales de las ciencias sociales y a ciertos postulados filosóficos. Si la arquitectura moderna funcionalista plantea una pureza de formas geométricas despojadas de vanidades de decoración, la arquitectura posmoderna se permite libertades que reinsertan elementos decorativos y plantean innovaciones orgánicas en las formas modernas.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Hal Foster, Yve Alain Bois, Rosalind Krauss y Benjamin Buchloh, *Arte desde 1900* (Madrid: AKAL, 2006), 80-81; También en Dani Cavallaro, *Historia del arte para principiantes* (Buenos Aires: Era Naciente, 2005), 27-32.

<sup>12</sup> Steven Connor, *Cultura postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad* (Madrid: AKAL, 2002), 52.



La modernidad en términos históricos entró en crisis a partir de los eventos bélicos, sociopolíticos y ambientales del siglo XX que, a muy pesar de la modernidad y del primer mundo, evidenciaron muchas incongruencias de su modelo civilizatorio. Dos guerras mundiales facilitaron las críticas, entre ellas: si la civilización ha avanzado tanto en todos los ámbitos, ¿Por qué nos matamos entre nosotros? La gran guerra (1914-1918, *17 millones muertos*) y la segunda guerra mundial (1939-1945, *50-85 millones muertos*).<sup>13</sup> Lo posmoderno cuestiona a la modernidad, en su estética y a su sociedad de consumo. Plantea críticas y rupturas con la hegemonía y, al mismo tiempo, pretende proponer una recuperación, una emancipación, una nueva conciencia a partir de la reflexión crítica de ciertos aspectos de desigualdad, discriminación e inconsistencias de la modernidad.<sup>14</sup> El tema ambiental es un ejemplo. En su crítica, evidencia la tensión entre la naturaleza y el dinero. La explotación de recursos por parte de las grandes industrias que, inevitablemente, ha derivado en la crisis climática del presente.

Volviendo a la diferencia entre moderno y posmoderno, ambas son una ruptura, se podría decir que la segunda es una ruptura de la ruptura. Sin embargo, mientras la modernidad se alinea con el progreso y el futuro, la posmodernidad la critica, la cuestiona en sus bases, sus contextos y hasta sus repercusiones. Otro de los aspectos que destaca la posmodernidad es la recuperación del sentido de lo local. Mientras que la modernidad consolidó un estilo internacionalista artístico y arquitectónico; la posmodernidad destaca la diferencia entre los pueblos y revalora lo local. Pretende revalorar lo diverso y plural de las manifestaciones del mundo. No se centra en un solo centro cultural hegemónico –como París a inicios del XX–, sino que plantea la ausencia de un único centro cultural hegemónico y proyecta varios focos culturales dispersos por el globo.

Ahora bien, una vez planteada, en términos generales la diferencia y ruptura del arte posmoderno, definamos el concepto de arte que se empleará en el texto. Se considera a las artes visuales y plásticas como una práctica cultural. Como definición diremos que: entendemos el arte como una manifestación de un individuo y de un grupo social o pueblo que refleja tanto su cultura, su pensamiento, sus anhelos y sus influencias en una pieza o producto artístico

---

<sup>13</sup> Matthew White *Source list and detailed death tolls for the primary megadeaths of the twentieth century*. Recuperado de: <http://necrometrics.com/20c5m.htm>. También disponible Online en: <http://users.erols.com/mwhite28/warstats.htm>.

<sup>14</sup> Connor, *Cultura postmoderna*..., 52.

denominada obra de arte. Esta obra de arte emplea recursos estéticos y comunicativos para transmitir un argumento a ser interpretado y decodificado por un público espectador.

En este trabajo, la obra y la práctica artística son tratadas como objeto de estudio, enmarcado en los estudios visuales que se enfocan en las manifestaciones visuales de un individuo o grupo social definido. Es decir, como el estudio de una manifestación de la cultura visual, inserta en el entretejido de la sociedad contemporánea. No se puede dejar de lado la variable temporal de las manifestaciones artísticas. Como ya habíamos planteado, la obra de arte es hija de su tiempo y del tren de pensamiento imperante de su presente. El momento actual para producción artística latinoamericana se encuentra entre la tensión entre de la modernidad y su crítica posterior: la posmodernidad.

Luego de haber introducido el uso de los términos de modernidad, posmodernidad y el concepto de arte, pasemos a los ejes transversales del texto: El enfoque decolonial y la antropofagia crítica. El enfoque o giro decolonial, –Mignolo, Quijano, Castro Gómez, Maldonado Torres, Lander, Walsh, De Sousa Santos, entre los principales autores– es una postura crítica tanto filosófica como teórica y política. Una aproximación crítica a la modernidad. Nos atrevemos a decir que el giro decolonial puede ser visto como una crítica posmoderna. Se centra en la realidad histórica latinoamericana, un espacio geopolítico de la periferia del mundo desarrollado. Ex-colonias dominadas por los imperios europeos, ahora repúblicas ‘de economías emergentes o en vías de desarrollo’. La decolonialidad plantea que: si bien los pueblos latinoamericanos se independizaron políticamente de sus imperios a inicios del siglo XIX, aún están insertos en sistemas de dominación colonial por parte de las potencias mundiales, tanto en economía como en aspectos políticos, sociales, culturales y de pensamiento.<sup>15</sup>

En artes, los parámetros de colonialismo de las manifestaciones artísticas pasadas de América se han dado según los dictámenes estilísticos de Europa y Occidente, solo que incluyendo detalles locales. Durante el modernismo, mientras las vanguardias planteaban sus rupturas, artistas latinoamericanos que estuvieron en París al momento, se nutrieron del

---

<sup>15</sup> Walter Mignolo, *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial* (Barcelona: Gedisa, 2007), 15.

modernismo y lo aplicaron en su obra. Muchos –tras la irrupción de las guerras principalmente– regresaron a sus países y gestaron movimientos modernos latinoamericanos, entre los más destacados: el muralismo mexicano, la escuela del sur y la antropofagia brasileña.

En Latinoamérica, las propuestas modernistas abrieron sus fronteras culturales en busca de inspiración. Dejaron de mirar solamente a Europa y buscaron otras fuentes. Atraídos por lo ‘exótico’ y la diversidad cultural enunciadas por la novedosa antropología, los artistas latinoamericanos hallaron en sus propias raíces culturales la fuente de inspiración. La antropofagia brasilera encuentra sus fuentes en los pueblos de la selva amazónica como los Tupinambás.<sup>16</sup> Francis Picabia, artista Dadá de descendencia hispano-cubana, escribe sobre canibalismo en su publicación *391* en 1920. Escribe un poema *manifiesto canibal*,<sup>17</sup> e influye en Oswald de Andrade y el grupo modernista de Brasil a inicios de la década de 1920. La antropofagia se convirtió en una fascinación de muchos artistas y poetas. En las artes, la antropofagia es simbólica, se refiere a alimentarse del otro, incorporar experiencias y manifestaciones para absorber su energía vital. El acto antropofágico amazónico era ritual, simbólico y literal a la vez. Como proceso creativo, el acto antropofágico se refiere simbólicamente a la ingesta de su ‘enemigo’: el arte europeo occidental.

Como propuesta crítica y de producción artística, este documento propone la antropofagia decolonial como método creativo. Si es posible emplear la antropofagia como proceso creativo y además, incorporar un argumento decolonial. Es decir una crítica hacia la modernidad, la hegemonía universalista y la dominación neocolonial. Con esto no estamos planteando nada nuevo, la acción de alimentarse, seleccionar y reorganizar de diversos influjos culturales y estilísticos es parte del proceso creativo de muchos artistas, sean latinoamericanos o no. Ha sido parte fundamental del arte en América latina desde la colonia. El alimentarse de diversos afluentes, digerirlos y luego, ‘regurgitar’ un producto artístico innovador que se nutre de diversos contextos y afluentes heterogéneos es un método recurrente en artes, en cine y en letras a nivel global. La propuesta busca considerar la estrategia de incorporación y alimentación

---

<sup>16</sup> Carlos Jáuregui, *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en américa latina*, (Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2008), 542.

<sup>17</sup> Peter Broker (ed.), *The Oxford critical and cultural history of modernist magazines: Europe 1880-1940* (Oxford: University Press, 2013).

antropofágica como una alternativa decolonial en las artes: antropofágica en el método, decolonial en el argumento.

La antropofagia decolonial con sentido crítico pretende una ruptura con la hegemonía y la dominación cultural. Presenta la posibilidad de desafiar y de plantear una resistencia frente a lo hegemónico en el arte. Planteo revitalizar la estrategia creativa de la antropofagia de 1928, no solo como un movimiento modernista, sino como una alternativa de crítica posmoderna. Como una aproximación teórica y creativa para analizar y ejecutar obras de arte contemporáneas.

En la actualidad, la diferencia cultural es protagonista en las artes visuales. Se presenta como innovación al decadente aire del arte de los centros culturales. El arte latinoamericano –el que brinda oportunidades de reflexión y tiene argumentos de crítica–, presenta visiones renovadoras en el mundo del arte. Propuestas dinámicas y variadas por medio de ideas frescas y revitalizantes.<sup>18</sup> La diferencia cultural, unida con el giro decolonial, presenta una propuesta crítica a la crisis de la civilización occidental, en la irracionalidad y decadencia tanto económica, como política, social y ecológica. Poder reflexionar sobre los excesos de la sociedad contemporánea como: la vorágine del consumo, la explotación abusiva de recursos, las desigualdades sociales y políticas de género, etnia o clase social, el mito del progreso ilimitado o la inhumanidad de la guerra; las artes visuales latinoamericanas críticas pueden brindar tal reflexión. Es importante que conserven un filo crítico, de manera que puedan ser vistas como anti-hegemónicas.

Como propuesta del texto, se plantea emplear los conceptos de la decolonialidad y entrelazarlos con la antropofagia crítica como método creativo. En el primer capítulo se profundizará en el giro decolonial, tanto sus aciertos como sus limitaciones. Continúa con una propuesta de emplear la ética latinoamericana y posmoderna para confrontar la dominación colonial. El capítulo finaliza con el subcapítulo “Hablar desde acá”, un enunciado de pertenencia con lo local. En el

---

<sup>18</sup> Dawn Ades, *Art in Latin America: the modern era 1820-1980* (New Haven: Yale University Press), 1989; Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the fantastic: contemporary Art criticism from Latin America* (London: Institute of international visual arts, 1995); Mari Carmen Ramírez, “Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin América” En: Waldo Rasmussen (ed.), *Latin american artists of the twentieth century* (Nueva York: MoMA, 1993), 156-167; y Edward Sullivan (ed.), *Latina American art in the Twentieth Century* (London & Nueva York: Phaidon, 2000 [1996]).

segundo capítulo se tratará la Antropofagia como estrategia creativo y se enfoca en el análisis de la obra de tres artistas modernos latinoamericanos: Joaquín Torres García, Tarsila do Amaral y Wilfredo Lam. El capítulo final plantea la posibilidad de emplear la antropofagia decolonial en artes visuales y mostrarla aplicada en una práctica artística concreta. Como objeto de análisis, se toma la muestra de arte contemporáneo “ARTNIVORA” del colectivo *La Emancipada* integrado por Tania Lombeida, Ibeth Lara y Pamela Pazmiño, muestra presentada en la Casa de las Artes de la Ronda de Quito en septiembre de 2011 y de dónde precisamente proviene el título de este documento.

Finalmente quiero recalcar que este es un trabajo de crítica de arte visual contemporáneo. Una aproximación teórica a una muestra artística. Un puente interpretativo entre la teoría, la práctica artística y la comprensión de una propuesta estética desde un enfoque decolonial. La reflexión se generó a partir de la interpretación de una práctica artística de un grupo joven de mujeres artistas que buscan, a través de sus obras, provocar reflexiones y propuestas estéticas y críticas en torno al género y al ser mujer artista. Por mi parte, como artista visual y como investigador, considero importante destacar las posibilidades expresivas y teóricas de la dinámica cultural contemporánea del arte. El mundo nos es dado como una realidad, nos permite observar a profundidad todas sus dicotomías, confrontaciones y procesos. Depende de nosotros cómo lo descomponemos y fragmentamos para plantear una propuesta estética, argumentativa y crítica. Todo depende de cómo nos aproximamos a esa realidad, si la aceptamos tal como nos es presentada o si la miramos con un sentido crítico y, a la vez, propositivo.

## *Aperitivo...*

**ARTNIVORA** (Del latín. *Ars*, *artis* que significa arte y del latín.- *vorus*, que significa devora). Hace alusión a los seres que se consideran miembros de esta categoría, por entenderse adaptadas a la ingestión principalmente de arte. Devora arte, requiere alimentarse de sus nutrientes: reflexiones, valor estético, comunicativo, y muchas veces religioso, para auto-reproducirse y vivir. «Artnívora», a su vez, construye manifiestos femeninos visuales para provocar sensaciones estéticas y cuestionamientos.<sup>19</sup>

La propuesta artística «ARTNIVORA» del colectivo femenino *La Emancipada* es el motivo del título de este documento. Esta muestra toma la inequidad de género y la emancipación femenina como tema de trabajo creativo y también de denuncia. El colectivo – compuesto por tres jóvenes mujeres artistas quiteñas– adopta una posición política y toma al arte como mediador entre ellas, su propuesta creativa y la sociedad espectadora. La antropofagia crítica es empleada como método creativo en esta muestra y será analizada –en formas y contenidos– en tres obras de arte visual, una por cada artista, en el tercer capítulo de este texto. El arte femenino, de manera crítica, está cargado de contenidos anti-hegemónicos, anti patriarcales; desintegra y cuestiona la colonialidad –machista– de la sociedad y del arte. El análisis plantea cómo las tres artistas emplearon la antropofagia crítica con tres métodos diferentes: Apropiación, resignificación local y readaptación crítica.

Al entrar en la salas de exhibición de la muestra artística ‘Artnívora’ (2011) –pequeños salones tipo recámaras de una casona patrimonial del casco histórico de Quito– cada uno de los espacios contenía una obra artística que genera diálogos íntimos con los espectadores. En una sala, unas grandes letras que deletrean ‘TU’ y ‘YO’. Letras formadas por espejos en las cuales te podías reflejar. En un patio de secado de ropa, una gran tela de araña colgada de más de dos metros, fabricada de tejido ‘*crochet*’ de color negro. Otra sala, un espacio con decoración dorada, tipo floral geométrica, en las paredes y ubicados como repisas pequeñas maceteros con plantas de cactus. En un espacio pequeño, junto a éste anterior, una madeja o ovillo de gran tamaño similar a las de lana, pero en lugar de lana, estaba anudado con una larga tira de papel repleta de palabras de periódico. La tira de papel circulaba las cuatro paredes de este espacio. Por otro

---

<sup>19</sup> La Emancipada, muestra Artnívora, *Catálogo de exposición*, el postulado conceptual de la exposición. 2011.

pasadizo se descendía unas gradas hacia otra pequeña sala en la cual se ubican dos marcos con pinturas, y colgaba una raíz tuberculosa de una papa, esta raíz estaba pintada de color rosa, y proyectaba una sombra –realizado con adhesivo de color negro– en la pared, cuyas raíces abrazaban toda la pequeña sala. Por una puerta otra pequeña sala con una proyección de video. Un video de animación que mostraba un ojo siendo dibujado y des-dibujado repetidamente. Finalmente en el centro de la última sala de la exhibición, una urna con un cuadrado de césped en el cual, fueron ubicados ovejas de juguete, todas de color blanco, a excepción de una, de color negro intenso.

Estas obras fueron presentadas como propuestas de arte femenino, propuestas que emplearon la estrategia de arte contemporáneo del apropiacionismo. Según las artistas son devoradoras de arte, lo ingieren de manera simbólica y también como homenajes a quienes son apropiados y a partir de su ingesta, generan propuestas estéticas diferentes, visiones personales a partir de lo alimentado. Desde este espacio, el arte interpela desde su lugar como mujeres artistas propuestas de metáforas simbólicas, visuales y textuales.

El propósito de esta lectura interpretativa de la muestra ‘Artnívora’ es presentar dos entradas para leer la muestra y algunas de sus obras. La primera es la aproximación decolonial, el cual es analizado en el capítulo primero de este documento. A través de una genealogía del término y una mirada a sus puntos fuertes y consideraciones. Después se realiza una lectura histórico interpretativa de la antropofagia, primero como movimiento modernista latinoamericano de principios de siglo, y luego como un método de aproximación creativo. Una antropofagia crítica como método para generar propuestas estéticas. Considero por mi parte, que estas entradas pueden servir de ayuda para leer e interpretar la muestra ARTNIVORA, tanto para las obras como para su proceso de trabajo colectivo y colaborativo.

## CAPÍTULO PRIMERO

(la de-colonialidad)



**Figura 1.** América, Joaquín Torres García, Dibujo: tinta sobre papel. Colección Privada de la familia del artista. 1943

*"He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, **nuestro norte es el Sur**. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.*

Joaquín Torres García, 1944<sup>20</sup>

Empezamos el capítulo, querido lector, con una imagen que pretende marcar el tono de todo el texto: el mapa invertido de Sudamérica del artista uruguayo Joaquín Torres García (JTG), junto con una cita de su texto que sustenta su obra plástica.<sup>21</sup> Cabe destacar el año de ejecución de este dibujo: 1943. Es decir que, casi cincuenta años antes de que teóricos latinoamericanos empiecen a gestar los postulados de la decolonialidad –hacia el último tercio del siglo XX– los artistas y ciertos pensadores –como Frantz Fanon– ya habían delimitado pautas de una independencia cultural y artística del eurocentrismo reinante para los territorios latinoamericanos

<sup>20</sup> Joaquín Torres García, *Universalismo Constructivo* (Madrid: Alianza 1984 [1944]), 193.

<sup>21</sup> Torres García, *Universalismo Constructivo...*, 197.



y sus expresiones culturales. “Nuestro norte es el Sur”, destaca Joaquín Torres García enfatizando que su brújula –empleando la expresión ‘norte’ en uso coloquial como guía y ubicación– será el sur, no solo su natal Uruguay, sino todo el continente Sudamericano. Nos invita a pensar que: ya mucho tiempo ha sido el norte nuestra referencia cultural y estética – o el noreste, refiriéndonos a Europa occidental–, es tiempo de que nuestro referente sea nuestro propio continente, nuestro Sur.

El interés de este trabajo, así como de la invitación del artista uruguayo, es combatir –en cierta forma– el eurocentrismo en nuestro subcontinente sea este interno o externo. Interno porque muchas de las imposiciones culturales eurocéntricas provienen desde nosotros mismos, insertos –sin percatarnos– en una matriz colonial; y externa porque los modelos foráneos provocan fascinación y seducción a medida que se van permeando en las esferas locales, ya sea por moda, por el bombardeo de las industrias culturales o por la oferta cultural de los medios masivos como la publicidad, el cine y la televisión. Imposiciones culturales cargadas de colonialidad, tendencias estilísticas cargadas de violencia simbólica, que esconden circunstancias de dominación y discriminación de ciertas estéticas y expresiones visuales sobre otras, y por ende, discriminación entre pueblos y espacios geopolíticos diferentes.

El arte visual, parte del entramado cultural de un grupo humano, no está exento de estas dinámicas de colonialidad. Mucho del arte visual contemporáneo de nuestra región opera bajo parámetros de imposición colonial proveniente de los centros culturales artísticos que, en cierta forma, dictan las normas y formas del arte actual. En los espacios periféricos del arte –autores y procesos artísticos alternativos «otros»– se ven forzados a seguir los dictámenes o mantenerse al margen, corriendo el riesgo de no ser visibilizados. Frente a este dilema nos preguntamos: ¿Es posible pensar un arte contemporáneo latinoamericano por fuera de este colonialismo estético del mundo del arte hegemónico? ¿Es posible un arte decolonial?

La crítica decolonial<sup>22</sup> es una reacción a los embistes de la occidentalización actual, escondida bajo el concepto de globalización. “Lo que se denomina «globalización» constituye

---

<sup>22</sup> Aníbal Quijano, *Modernidad, identidad y utopía en América Latina* (Quito, El conejo, 1990); Mignolo, *La idea de...* 2007, *Aesthetics Decolonial: Artículo de reflexión* (Bogotá: Calle 14, 2010), “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”. *Revista de Filosofía*, ISSN 0798-1171 (2013) ; Ramón Grosfoguel, “Apuntes hacia una metodología fanoniana para la decolonización de las ciencias sociales” En: Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas* (Madrid: AKAL, 2009), *Sujetos coloniales: Una perspectiva global de las migraciones caribeñas* (Quito: Abya-Yala, 2012); Edgardo Lander, “Eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano” En: Briceño y Sonntag (eds.),

una «occidentalización» del mundo”.<sup>23</sup> La decolonialidad plantea, por medio de una re-lectura histórica, político-económica y socio-cultural, desmontar formas de imposición, discriminación, estratificación o jerarquización de clase, género, etnia, estructura política, dinámica socioeconómica, cosmovisión, creencia o modo de pensamiento operantes dentro de una matriz colonial bajo una lógica de centro-periferias. Se caracteriza por el interés de reivindicar voces silenciadas y marginales dentro y fuera de espacios periféricos –como ha sido catalogada Latinoamérica–, y plantea un giro epistémico de pensamiento. Reconocernos primero como latinoamericanos: un pueblo heterogéneo –y conflictivo–, culturalmente rico y diverso, y luego, reconocer que el eurocentrismo sigue vigente y opera de manera activa en las expresiones artísticas del subcontinente.

uno debe emplear el concepto de “colonialidad” desarrollado por el peruano Aníbal Quijano. Esta noción explica las relaciones de conflicto, heterogéneas y mutuamente constitutivas entre la división internacional del trabajo, las jerarquías raciales/étnicas globales, y las epistemologías eurocéntricas hegemónicas en el sistema-mundo moderno/colonial/capitalista. Aunque las administraciones coloniales han sido erradicadas casi completamente y la mayoría de la periferia está políticamente organizada en Estados-nación, los no-europeos todavía viven bajo la cruda explotación y dominación europea-norteamericana metropolitana. Ciertamente la colonialidad a escala global, con Estados Unidos como la indiscutible hegemonía sobre los no-europeos, caracteriza a la globalización de la economía-mundo capitalista de hoy día: las antiguas jerarquías occidentales/no-occidentales permanecen y se complican con la llamada nueva división internacional del trabajo. Aquí radica la importancia de la distinción entre colonialismo y colonialidad. “Colonialidad” se refiere a la continuidad de las formas coloniales después del fin de las administraciones coloniales producidas por las culturas coloniales y las estructuras del sistema-mundo moderno/colonial/capitalista.<sup>24</sup>

El origen del colonialismo es de la antigüedad grecolatina. Los romanos establecían asentamientos o ‘colonias’ en los territorios que conquistaban. Estos asentamientos se convertían en los límites distantes del imperio.<sup>25</sup> El proceso de ocupación se reflejaba en dominación política, bélica, legal y cultural. La potencia colonizadora victoriosa lleva e impone su propia cosmovisión, cultura, religión, pensamiento y modos de vida sobre los pueblos dominados en un

---

*Pueblo época y desarrollo: La sociología en América* (Caracas: Nueva sociedad, 1998); Nelson Maldonado Torres, “La descolonización y el giro des-colonial”. *Tábula Rasa*, No.9 (2008); entre otros.

<sup>23</sup> Roger-Pol Droit, *Occidente explicado a todo el mundo* (Barcelona: Paidós, 2010), 28.

<sup>24</sup> Grosfoguel, *Sujetos Coloniales...*, 13.

<sup>25</sup> Adrian Sherwin White, *The Roman Citizenship* (London: Oxford University Press, 1980).

proceso de sustitución de una cosmovisión por otra.<sup>26</sup> Estas dinámicas de colonialidad persisten en los territorios, ahora ex colonias modernas de: América Latina, África y Asia que, entre los siglos XV al XIX, se convirtieron en colonias –por conquista bélica y jurisdiccional– de los imperios colonialistas occidentales de la modernidad: España, Portugal, Francia, Inglaterra, Alemania y Holanda.

Decolonialidad, en el campo de la cultura y de las artes, se refiere a no simplemente aceptar influencias e imposiciones de modelos, sino tomar una actitud crítica, por medio de una relectura histórica y estética tanto del pasado como del presente. La decolonialidad en artes implica asumir una actitud cuestionadora y consciente de las inconsistencias de la modernidad. El giro decolonial en artes implica tomar posición tanto como individuos, como colectivos sociales. No solo como sociedad espectadora y receptora de cultura, sino como agentes activos generadores de cultura, productores de arte y expresiones culturales para nuestra sociedad: local en primera instancia, y luego, regional y continental.

Este capítulo explorará las ventajas y desventajas del giro decolonial en un espacio de constantes disputas de influencias culturales, como es el de las artes visuales contemporáneas. Ingresará al debate de la modernidad/colonialidad y la crisis de la modernidad planteada por teóricos como Aníbal Quijano, Walter D Mignolo, Ramón Grosfoguel y otros autores decoloniales. Pretende realizar una revisión histórica del concepto de la decolonialidad latinoamericana aplicada a las artes y expresiones visuales. Analizará también los puntos positivos y negativos de la opción decolonial así como algunas de sus limitaciones y riesgos.

Al plantear la crisis de la modernidad y su crítica posterior, la posmodernidad, en el subcapítulo denominado: Nota sobre la globalización y la posmodernidad; se explora cómo esta crisis afecta a la producción artística y cómo ciertas prácticas artísticas aún siendo posmodernas, operan bajo dinámicas de colonialidad. Analiza también el relativismo cultural: en el cual ninguna cultura o pueblo –y por ende sus manifestaciones artísticas– es superior o inferior a otro. Un encuentro con la diversidad cultural donde la ética latinoamericana<sup>27</sup> y postmoderna<sup>28</sup> nos

---

<sup>26</sup> Josef Estermann, *Si el SUR fuera el NORTE: Chakanas interculturales entre Andes y Occidente* (Quito: Abya-Yala, 2008).

<sup>27</sup> Enrique Dussel, *Para una ética de la liberación latinoamericana* (Buenos Aires: siglo XXI, 1973).

<sup>28</sup> Zigmunt Bauman, *Ética posmoderna* (México: siglo XXI, 2005), *Múltiples culturas, una sola humanidad* (Buenos Aires: Katz, 2009).

pueden dar ciertas luces y romper barreras de discriminación cultural, étnica, de género, geopolítica, económica, lingüística y desde luego, estética y artística.

Finaliza el capítulo con una aproximación al concepto “Hablar desde acá”. Una propuesta que no es nueva, tan solo es incorporada al debate del texto y analizada bajo los conceptos del arte contemporáneo y posmoderno. Parte de una desobediencia indisciplinar como propuesta epistémica crítica y denuncia un sentido de compromiso con un contexto local al plantear un lugar de enunciación claro y del cual se emite un argumento conceptual, ético y estético.

La crítica decolonial puede ser pensada como un conjunto de proyectos destinados a cuestionar el narcisismo histórico de la cultura europea y la razón moderna/colonialista occidental. Deben ser “procesos abiertos e inconclusos que requieren de un esfuerzo histórico de largo aliento y de un potencial utópico” que actúen sobre los esquemas mentales y estructuras coloniales insertas en la psiquis social.<sup>29</sup> Una decolonización tanto externa como interna y de pensamiento. Sin embargo, al ser un proyecto epistémico que implica un cambio colectivo de mentalidad, es importante recordar que procesos culturales y de mentalidad operan dentro de los parámetros de la larga duración.<sup>30</sup> Los cambios radicales de mentalidad y el giro total epistémico ansiado por los teóricos decoloniales no serán inmediatos. Recordemos que los procesos de colonialidad se han gestado a partir del siglo XV, y la opción decolonial tiene, a lo mucho, cinco lustros. El giro decolonial será un proceso de lucha, crítica y epistémica, de varias generaciones. Si bien no podremos cosechar los frutos de un mundo de-colonizado en su totalidad, por lo menos podremos explorar sus primeros pasos.

## **I. La alternativa y opción decolonial**

El giro decolonial es principalmente un proyecto epistémico. Pretende un análisis crítico del pasado y la proyección hacia el futuro.<sup>31</sup> Es tanto un postulado teórico filosófico como un ejercicio en la praxis. Pues requiere de un compromiso de acción inserto en la dinámica social y política, así como de fundamentos argumentativos desde la academia. Gira en torno a los planteamientos de pensadores, académicos y críticos multidisciplinares latinoamericanos –los

---

<sup>29</sup> Eastermann, *Si el SUR fuera el NORTE...*, 52-60.

<sup>30</sup> Fernand Braudel, “La larga duración. La historia y las ciencias sociales”. *Revista académica de relaciones internacionales*, No.6, Relaciones internacionales (2006 [1968]), 60-106.

<sup>31</sup> Mignolo, *La idea de América...*, 10-15.

principales: Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, Edgardo Lander, Zulma Palermo, Nelson Maldonado-Torres, Adolfo Albán Achinte, Silvia Rivera Cusicanqui— junto a varios que, si bien no son latinoamericanos de nacimiento — Catherine Walsh o Boaventura de Sousa Santos por ejemplo—, se alinean al pensamiento decolonial como alternativa a la crisis de la modernidad y a las incongruencias del sistema capitalista/colonialista moderno. La relectura cuestiona la construcción misma de la historia y la cultura latinoamericana.

El giro decolonial entra en el campo de la historia interpretativa y de la filosofía e historia crítica. Dentro de esta relectura, se pretende una idea integral de pueblo, así como cuestionar la dominación de potencias internacionales. La decolonialidad es una toma de conciencia y un esfuerzo colectivo tanto académico como de accionar político. Es necesario tomar en cuenta que una decolonialidad total es utópica —ya que significaría la renuncia de aspectos constitutivos de la sociedad latinoamericana, por lo tanto una nueva y más profunda crisis identitaria, psicológica y filosófica—, una decolonialidad crítica frente a las circunstancias de colonización y dominación es imperante para nuestros pueblos. Al hablar de decolonialidad crítica podríamos pensar en una utopía posible si así lo prefieren. Cuestionar las ideas de “retraso” cultural o económico (como si fuera una competencia de velocidad), de “desarrollo” y “subdesarrollo” y de “dependencia.”

La necesidad de revisar de manera crítica el pensamiento eurocentrado esta presente antes del concepto decolonial. En realidad, sus ideas inician tenuemente durante el siglo XX, como ya vimos en las propuestas de Torres García o el brasileño Oswald de Andrade —ya hablaremos de él más adelante—, o incluso del pensamiento de críticos culturales como José Carlos Mariátegui, José Gabriel Navarro o Agustín Cueva. Esta sección plantea la revisión de los postulados más importantes del enfoque decolonial para la historia, la cultura y el arte de Latinoamérica de manera que pueda contribuir a dar nuevos enfoques y perspectivas a la historiografía y los estudios culturales de la región, en especial al tema que nos compete: la crítica de las artes modernas y contemporáneas de América latina.

### 1.1 Concepto gestado en América latina: una reseña histórica

Usualmente, se la asocia con las propuestas poscoloniales que provienen de Asia, África y el Medio Oriente —autores como Frantz Fanon, Homi Bhabha, Edward Said, Raman Siva Kumar,

Gayatri Chakravorty Spivak y otros– aunque se distancia de ellos al ser un aporte latinoamericano y de características diferentes:

En la última década, el paradigma decolonial ha venido a profundizar esta crítica (la del geo-poder) estableciendo para ello el lugar particular de enunciación de América Latina en la geopolítica del saber. Mientras la crítica poscolonial plantea una analítica del deseo, poder y significación producidos por el discurso colonial en el XIII y XIX en Asia y África; la crítica decolonial actualmente construye una analítica de colonialidad del poder, del saber y el ser originado en la colonización de América a partir del siglo XV. Mientras, los pensadores poscoloniales, provenientes de disciplinas como la literatura y la historia, fundan su trabajo en la genealogía, el deconstruccionismo y el psicoanálisis lacaniano; los pensadores decoloniales, en su mayor parte provenientes de las ciencias sociales, fundan su trabajo en el análisis del sistema mundo-moderno, los estudios latinoamericanos y la filosofía de la liberación. Si los poscolonialistas partieron de una textualización de la historia colonial para su posterior desmontaje, los decolonialistas amplían su crítica sobre los dispositivos y matrices históricas, económicas, tecnológicas y culturales que sostienen los discursos coloniales como condición para una «pluriversalidad transmoderna» y un «cosmopolitanismo crítico».<sup>32</sup>

Ambos postulados coinciden temporalmente y provienen de corrientes posmodernas de pensamiento crítico. Se enfocan en una ruptura eurocéntrica ya que cuestionan y critican a la modernidad y a su modelo civilizatorio. Sin embargo, se apartan entre ellas pues responden a contextos distintos. Latinoamérica, África y Asia han tenido procesos singulares y diferentes. La modernidad expansionista alcanzó la cumbre durante el siglo XIX y principios del XX. América latina, con un pasado colonial de mayor duración, ha asimilado de manera más profunda los modelos civilizatorios occidentales/colonizadores. África y Asia han tenido vínculos comerciales y culturales cercanos con Europa desde la Antigüedad, pero fueron incorporadas como colonias después de la colonización americana. Los procesos independentistas de América latina se gestaron en el siglo XIX, en tanto que en África y Asia han sido en el XX.

Para el siglo XIX los europeos occidentales y sus descendientes se repartieron y controlaron el 85% del territorio terráqueo.<sup>33</sup> Para el periodo de la revolución industrial, Europa occidental se convierte en el modelo civilizatorio mundial. Por un lado, la democracia, el Estado-nación moderno, y los comportamientos cortesanos al estilo francés, por otro lado, la industria y el desarrollo tecnológico al estilo anglosajón. América latina en el XIX y principios del XX adopta

---

<sup>32</sup> Christian León, “Visualidad, medios y colonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales” En: *Desenganche: visualidades y sonoridades otras* (Quito: Tronkal, 2010), 38.

<sup>33</sup> Droit, *Occidente explicado...*, 22-28.

el modelo civilizatorio de “orden” y “progreso”, que no es otra cosa que adoptar el modelo civilizatorio de Occidente. Al mismo tiempo, y esto es importante, busca su identidad propia, la construcción y solidificación de sus valores nacionales.

El modelo europeo occidental se volvió una ‘bandera de avanzada’ en la lucha entre Estados absolutistas/imperialistas/colonizadores. No es coincidencia que los modelos civilizatorios modernos –culturales, políticos, económicos, científicos, industriales, morales, etc.–, provengan de los cinco imperios colonialistas que se repartieron jurisdiccionalmente el territorio mundial. Tampoco es coincidencia –ya entrando en materia de este ensayo– que la Historia del Arte concentre sus estudios en el arte grecolatino e italiano y las expresiones artísticas de: España, Francia, Inglaterra, Alemania y Portugal. La proporción colonialista (85% - 15%) se repite en textos del denominado Historia del Arte «Universal», en los cuales el 85% se enfoca en los cinco mencionados imperios colonialistas, y el otro 15% está destinado para las civilizaciones antiguas de Egipto, Mesopotamia, India, cercano y lejano Oriente y América latina precolombina, colonial y moderna republicana.<sup>34</sup>

A partir del siglo XVI, con el Renacimiento y enseguida con la Edad Contemporánea, Occidente conoció un desarrollo extraordinario. Progresivamente se convirtió en el dominador del comercio mundial. Esta expansión económica estaba vinculada a la llegada de oro y plata procedentes de América y al surgimiento de los sistemas bancarios y del capitalismo mercantil. Pero también está ligada a los grandes descubrimientos científicos, al desarrollo de las técnicas y a la progresiva extensión de los trasportes y la industria. Occidente se convertía entonces en sinónimo de ciencias, de máquinas, de industria. Y también de conquistas, de colonización, de explotación y de masacres. El nuevo poderío de Occidente le permitió, entre los siglos XVIII y XX, extender su dominio sobre prácticamente todo el planeta. Según una concepción racista, en boga durante el siglo XIX, que dividía la humanidad en razas de distintos colores, Occidente encarnaba la civilización de la «raza blanca». Esta pretendida raza blanca se proclamaba superior a partir de una confusión entre desarrollo científico y técnico y unas cualidades biológicas imaginarias.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Cabe destacar que esta mirada colonialista/occidental de la Historia del Arte «Universal» destaca solamente la antigüedad clásica de Grecia y Egipto como antepasados de su modelo civilizatorio; pero no repara en sus expresiones del presente. Menciona vagamente a Europa oriental. Los demás territorios no europeos de África, Asia o América latina son mencionados si tienen relación o influencia –tipo espejo– en el desarrollo del arte occidental eurocentrista. Ejemplos abundan: máscaras africanas son mencionadas solamente por la influencia que tuvieron en el desarrollo del cubismo; arte polinesio se menciona solo a partir de la mirada de Gauguin; la estampa japonesa se revisa por su relación con el modernismo de Manet y el impresionismo. Entre las canónicas colecciones de arte occidental: J. Pijoan, *Summa Artis*, (Barcelona: Espasa, 1966); J. F. Rafols, *Historia del arte ilustrada* (Barcelona: Sopena, 1982); Arga Ediciones, *Arte Universal* (Lima: Cantabria, cedido por The Markentig Room, 2009); E.H. Gombrich, *Story of Art*, (London: Phaidon, 2007).

<sup>35</sup> Droit, *Occidente explicado...*, 25.

Bajo la lectura decolonial, la modernidad occidental eurocéntrica ha sido: racista, machista, clasista, genocida, discriminante, violenta, etnocida y ecocida. Ha subdividido al mundo en categorías jerarquizadas donde lo perteneciente al primer mundo, europeo occidental y norteamericano está a la cumbre de la pirámide; y todos los territorios y pueblos colonizados –o por colonizar– están en los niveles inferiores. Esta idea de superioridad se naturaliza gracias a una larga tradición de conquista, que inaugura el descubrimiento de las ‘Indias’ en 1492. Su conquista exitosa de los territorios amerindios conllevó a la mirada del europeo como superior y más evolucionado en tecnología, armas y pensamiento. El colonizador, y Europa occidental entera, se miró a si mismo como una especie de ‘Prometeo’ global, encargado de iluminar y llevar la verdad única de *su* mundo –su cultura y su arte– para imponerlo hacia los demás pueblos colonizados.<sup>36</sup> Ya en el siglo XIX, el modelo civilizatorio occidental se convirtió en un ‘producto de exportación’ y se implantó en los territorios colonizados bajo la bandera de «modernización» –en auge en los estados latinoamericanos–, que tenían a las bellas artes y la cultura europea “afrancesada” como modelos dignos de ser «trasplantados» y «cultivados» como símbolos de alta cultura.<sup>37</sup>

Este debate de lectura decolonial fue presentado en el texto de Walter Mignolo *The darker side of the Renaissance* publicado en 1992. El texto argumenta que el desarrollo del Renacimiento en el siglo XV, que representan un momento cumbre de la historia europea, en realidad esconde –y hasta justifica– el periodo de expansión colonialista.<sup>38</sup> Evidencia la otra cara de la moneda de la modernidad, la oscura colonialidad explotadora. El postulado decolonial de Mignolo, siguiendo a Quijano, tuvo una importante repercusión durante el final de la década de los noventa del siglo pasado y toda la primera década del presente siglo. El grupo Modernidad/Colonialidad concentró un programa de investigaciones en torno a la idea de plantear un giro epistémico decolonial del pensamiento. Bajo una lectura re-interpretativa

---

<sup>36</sup> Bajo el pensamiento imperante del siglo XV y XVI el imperio español y la iglesia católica se pensaron a si mismas como encargadas de liberar a las almas ‘ingenuas’ de los nativos de las influencias del demonio. Justificaron así la colonización, catequización y reemplazo de modelo cultural por la empresa de librar al nuevo mundo de la influencia del Diablo. Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (México: Fondo de Cultura Económica, 1994).

<sup>37</sup> Enrique Farange y Silvia Álvarez-Curbelo, *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico* (San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997).

<sup>38</sup> Walter Mignolo, *The darker side of renaissance: Colonization and de Discontinuity of the Clasical Tradition*. (Chicago University Press, 1992).



descolonizada de la modernidad y la posibilidad de generar un «pensamiento otro» para los territorios ex colonizados del mundo.<sup>39</sup> Los autores destacaron la colonialidad del ‘poder’ y del ‘ser’<sup>40</sup>; del ‘saber’<sup>41</sup>; y del ‘ver’<sup>42</sup> en la manera en la cual se ha construido la mirada tanto del colonizador como del colonizado bajo parámetros modernos/colonialistas.

La propuesta decolonial atraviesa los campos de la sociología, la teoría crítica, la antropología, los estudios culturales, la filosofía y la historia; campos principalmente de las ciencias sociales y las humanidades. Pretende una reivindicación del «otro» como «sujeto otro» y más bien remarcar la creación el concepto de «otredad» para justificar una violencia colonialista. Mencionamos antes que el giro decolonial no se inaugura con la propuesta de Mignolo, el germen del pensamiento de liberarse de las influencias coloniales y plantear una mirada independiente y una propuesta propia es anterior y simultánea en muchos focos urbanos como: Montevideo, Buenos Aires, México, Caracas, Quito, La Habana, etc. Tan solo miremos este ejemplo ecuatoriano que se remonta a 1915: “*Ahora más que nunca, ante el cuadro espantoso del desequilibrio europeo, renacen con mayor vigor los sentimientos íntimos de la raza que constituyen los pueblos americanos, sean estos de evolución española o británica. Se siente una necesidad inaplazable: la seguridad de la vida por si misma y en si misma*”.<sup>43</sup>

En las artes, la opción decolonial gira en torno a generar una posición crítica frente a la manera en que se ha construido históricamente la mirada y las imágenes, la idea de arte y la experiencia estética –sea por medio de las imágenes y la visualidad, por la organización de

---

<sup>39</sup> Arturo Escobar, “«Mundos y conocimientos de otro modo»: el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”. *Tabula Raza*, No.1 (2003), 51.

<sup>40</sup> Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina” En: Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola y Carmen Millan (eds.) *Pensar en los intersticios teoría y prácticas de la crítica poscolonial* (Bogotá: Universidad Javeriana, 1999); Mignolo, *La idea de América...*, “Geopolítica de la sensibilidad...; Grosfoguel, “Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial”. *Tabula raza*, No.9 (2008); “Apuntes hacia una metodología....

<sup>41</sup> Lander, “Eurocentrismo y colonialismo... ; Nelson Maldonado-Torres, “la topología del ser y la geopolítica del saber, modernidad imperio, colonialidad” En: Walter Mignolo, *(Des) Colonialidad del ser y del saber (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia* (Buenos Aires: Del signo, 2006).

<sup>42</sup> Joaquín Barriandos, “La colonialidad del ver: Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico” en *Desenganche: visualidades y sonoridades otras* (Quito: La Tronkal, 2010); Christian León, “Visualidad, medios y colonialidad...; Adolfo Albán Achinte (comp.). “Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores”. En: *Textiendo textos y saberes: cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, (Popayan: Editorial Universidad del Cauca, 2006) 59-82, 2006.

<sup>43</sup> José Gabriel Navarro, Pedro Travesari y Sixto María Durán, “Las bellas artes en la Instrucción Pública de América” La Escuela Nacional de Bellas Artes, *Revista de la Sociedad Jurídico-literaria*, No. 31, Quito, 10 nov, 1915 pp. 22-35. Citado en: Edmundo Rivadeneira, *Teoría del arte en el Ecuador* (Quito: Corporación Editora Nacional, 1987), 324.

sonidos y silencios en la música y lo sonoro, o por la producción de figuras literarias en una experiencia estética en las letras— desde una imposición de Occidente hacia los pueblos no occidentales colonizados. Pretende develar cómo se producen las imágenes y realiza re-lecturas interpretativas de las imágenes y obras ya producidas —sean estas artístico-estéticas o no—, para evidenciar procesos de dominio colonial o negociación sincrética o intercultural. Se ha enfocado en problematizar la construcción de la mirada hacia el «otro»—indígena, negro, mestizo, mujer— bajo ópticas coloniales discriminatorias. Miradas estratificadas bajo una política de exclusión puesta en evidencia en la producción de imágenes.

La imagen como portadora de un discurso, es un medio privilegiado para entender las formas de construcción de identidades. [...] Así, los colonizadores se valieron de las imágenes como medios de transmisión de discursos acerca de la diferencia, de esta manera, Europa concentró bajo su hegemonía la vigilancia de las formas de control de las subjetividades, de la cultura y en especial del conocimiento.<sup>44</sup>

La historia, así como los conceptos de cultura y de arte, se entrecruzan constantemente con la construcción de identidad. En Latinoamérica, la búsqueda de la identidad circula alrededor de comprender el pasado y la herencia colonial, —que sumió a la región en una relación de dependencia y marginalidad—, y de entender el presente: mirar a Latinoamérica como un crisol heterogéneo de negociaciones, contradicciones étnicas y diversidades culturales de los pueblos criollos, mestizos, nativos y afrodescendientes. Algunos pueblos y naciones se encuentran en la dicotomía identitaria de: ser o no occidentales. La alternativa decolonial, tanto propuesta crítica, historiográfica como de estudios culturales considera la siguiente premisa: si bien Hispanoamérica se independizó de la corona española a inicios del siglo XIX, aún está inmersa en una relación de dependencia, colonialidad y marginación por parte de Occidente, Europa y Norteamérica y básicamente de todo el primer mundo capitalista ahora representado por las potencias político-económicas mundiales. En palabras de Boaventura de Sousa Santos: “el fin del colonialismo político no significó el fin del colonialismo en las mentalidades y subjetividades, en la cultura y en la epistemología y que por el contrario continuó reproduciéndose de modo endógeno”.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> Vivian Carrión Barrero, “Pintura colonial y la educación de la mirada. Confrontación de identidades y de la otredad”. *Tabula raza*, No.4 (2006), 244.

<sup>45</sup> Boaventura de Sousa Santos, *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (Montevideo: Trilce-Extensión universitaria, 2010), 8.

Usualmente América latina es considerada –tanto por el primer mundo como por si misma– como la periferia de Occidente en el campo cultural. Sus artistas y propuestas han sido insertadas en las esferas principales del arte solamente si han logrado entrar a los centros culturales legitimados del primer mundo cultural. Al respecto de sentirse periferia, ¿qué tan cierta es esta marginalización? Si modificamos epistémicamente esta lógica y realizamos una re-lectura, encontramos ejemplos que contradicen tal relación de centro-periferia:

En literatura, el modernismo, el realismo mágico y todos los subgéneros del ‘boom’ y ‘post boom’ latinoamericanos son estudiados a nivel mundial. En música y danza, existe fascinación por los ritmos: caribeños, latinos, afroamericanos y nativos, tanto en la élite cultural como en la cultura popular. La influencia de los ritmos étnicos en la música clásica. Norteamérica y Europa admira –incluso cela– que los latinos llevan “el ritmo en la sangre” y destaca la capacidad ‘latina’ de crear nuevos ritmos y géneros musicales. La música latinoamericana ha sido una fusión de influencias –europeas, nativas, afrodescendientes– y ha alcanzado una independencia/autonomía expresiva, un sentido propio y único reconocido alrededor del mundo.

Recientemente en artes visuales han surgido nuevas consideraciones sobre el arte modernista latinoamericano, conceptual y contemporáneo. Investigaciones artísticas sobre el arte conceptual del cono sur revelan que se desarrolla en respuesta a la represión de las dictaduras militares y, a diferencia del conceptualismo del norte –que indaga sobre la construcción del lenguaje, lecturas semióticas y el arte como idea–, el arte conceptual del cono sur tiene un alto grado de crítica política.<sup>46</sup> Es un arte comprometido con un cambio social y construye metáforas visuales ricas en contenido. En la actualidad, en ciertos espacios de Europa y Norteamérica miran a Latinoamérica en búsqueda de propuestas frescas, innovadoras, estéticas audaces y vigorosas.<sup>47</sup>

En las últimas tres décadas, la tensión centro-periferias se ha disuelto en varios focos culturales interconectados. Actualmente las redes del arte forman una constelación diseminada. Los artistas pueden saltar libremente por diferentes ejes y su portafolio se enriquece por su trayectoria. Además, el transporte y la conectividad –producto de las redes sociales y las plataformas virtuales– permiten a un artista exponer su trabajo en varios puntos del mundo sin la necesidad de trasladarse personalmente. Ya no requiere residir en el centro artístico para tener visibilidad. Las propuestas –tanto de cultura principal como de contra cultura– pueden alcanzar

---

<sup>46</sup>Ramírez, “Blueprint circuits...”, 156-167.

<sup>47</sup> Candela, Iria, *Contraposiciones: Arte contemporáneo en Latinoamérica, 1990-2010* (Madrid: Alianza, 2012), 17.

mayor cantidad de espectadores y públicos por medio de la web, las publicaciones y las plataformas de visualidad de la internet.

La interconexión de la internet ha roto barreras geopolíticas visuales y estéticas. Expresiones de pueblos no europeos, antes invisibilizados por la Historia del Arte, son compartidos casi de manera inmediata. El multiculturalismo y las expresiones de los «otros» pueblos del mundo han relativizado las consideraciones estéticas. Sin embargo –como aún operan matrices coloniales–, se las considera exóticas, folklóricas curiosidades y manifestaciones populares por fuera de los círculos del arte. El colonialismo en el mundo del arte aún opera en el pensamiento de quienes lo conforman. Ahora con mayor razón las consideraciones decoloniales tienen vigencia, ya que el desmontaje de las jerarquías hegemónicas es un imperativo para reconsiderar el espectro de expresiones artísticas y estéticas de pueblos y gentes del mundo.

La relectura decolonial de las artes y las expresiones estéticas desmonta las definiciones de arte de manera que permita ampliar el abanico de posibilidades expresivas y planteará una mayor equidad en torno a la consideración de la diversidad cultural. Será un paso hacia el anhelado postulado de la ética posmoderna: “equidad de derechos en la diversidad de culturas”.<sup>48</sup> Ya que un respeto y valoración por igual hacia las manifestaciones estético-culturales de los demás pueblos, son un paso más para la revaloración de los propios pueblos, las gentes, los sistemas políticos y cosmovisiones diferentes.

Consideramos necesario enumerar una serie de criterios bajo los cuales la lectura decolonial será aplicada con miras a delimitar la relectura interpretativa de las obras de arte y el contexto de su producción. Sin afán de convertirlos en una normativa, estos seis puntos pretenden ser parámetros que nos permitirán tener una idea más clara de cómo aplicar una relectura decolonial a un fenómeno cultural, artístico o histórico. Estos seis puntos pretenden responder –en parte– a la pregunta: ¿Qué se entiende por lectura decolonial?

- 1) En primer lugar, la opción decolonial propone emprender una nueva síntesis interpretativa de nuestra historia latinoamericana, tanto en debate académico como en sus relaciones con lo económico, cultural, social y político. La opción decolonial pretende una relectura y una revisión de la historia para comprender nuestro presente y proyectarnos al futuro. La interpretación histórica debe procurar articularse a un

---

<sup>48</sup> Bauman, *Ética posmoderna...*; *Múltiples culturas...*; *La globalización, Consecuencias humanas* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).

sujeto: *el pueblo latinoamericano*; recordando que este sujeto aglutina múltiples clases, etnias, razas y otros grupos, tanto dominantes como marginados.

- 2) La opción decolonial supone la relectura crítica de la historia considerando que tradicionalmente ha sido escrita desde las élites dominantes. Los historiadores, aunque no lo quieran, pertenecen a las élites –sociales o intelectuales– y sus lectores también son de élite. Bajo esta nueva lupa, la historia trata no del pueblo en su conglomerado sino solamente de las élites latinoamericanas. La relectura decolonial propone evidenciar a los sectores olvidados y marginados, así como la posibilidad de construir y reescribir una historia desde abajo de la pirámide social, cambiando el ángulo de visión de la historia tradicional. La relectura decolonial pretende revelar historias invisibles/invisibilizadas.
- 3) La opción decolonial mira a Latinoamérica como una mezcla de culturas heterogéneas en constante construcción, con múltiples facetas, conflictos y negociaciones. Compuesto de indígenas, migrantes europeos y sus descendientes criollos y mestizos; africanos y sus descendientes mulatos, esclavos o libres y otros grupos diversos (migrantes asiáticos, árabes y de otras latitudes) que coexisten en un territorio geográfica y culturalmente diverso. Un pueblo heterogéneo cargado de matices, conflictos y diferencias dentro de cada grupo y en relación con los demás. Aboga por la interculturalidad y plantea una equidad (aún utópica) de derechos en diversidad de culturas, igualdad en la diversidad.
- 4) Decolonial se presenta como anti-hegemónico. Destaca que lo marginal se construye en resistencia frente a la hegemonía impuesta. Promueve buscar una libertad política, económica y cultural de la modernidad/colonialidad. Sostiene que Latinoamérica tiene incentivos históricos para la resistencia. Una ‘tradición’ de resistir tributos y trabajos forzados, reparto inequitativo de tierras, esclavitud, discriminación y despotismo.
- 5) También pretende evidenciar la explotación actual por parte de las políticas del primer mundo y las empresas transnacionales. Cuestiona la misma idea de “tercer” mundo, de “desarrollo” y “progreso”. Pretende evidenciar la mentalidad mercantil detrás de este proyecto, la lógica del mercado que dicta que la riqueza se concentre en pocas manos y conduce a la mayor parte de la población mundial al deterioro de su calidad de vida.

- 6) La opción decolonial propone romper con las limitantes epistémicas de pertenecer al “tercer” mundo, evidenciadas en la colonialidad del binarismo entre el conocimiento científico y del saber de los pueblos no occidentales.<sup>49</sup> Liberación tanto del ser como del saber en estructuras de pensamiento y relaciones de poder en el campo académico. Romper las limitaciones epistémicas en la manera de pensar y de actuar. Propone que el liderazgo de esta liberación decolonial ya no provenga de los proyectos eurocéntricos de liberación o modelo academia, sino desde una nueva forma de construir identidades fuera de la identificación negativa frente al mundo occidental.<sup>50</sup>

Resumiendo, el enfoque decolonial plantea 1) La relectura crítica y una nueva síntesis interpretativa de nuestra historia. 2) Promueve la interculturalidad al ampliar el sujeto de la historia y la cultura latinoamericana a todo el pueblo, considerando la heterogeneidad, muchas veces conflictiva, de clases, etnias, géneros y otros grupos marginados. 3) La posibilidad de una “historia desde abajo” y una equidad de derechos en diversidad de culturas. 4) Desmontar las circunstancias de dominación actuales por parte de las economías poderosas y transnacionales hacia Latinoamérica y el mundo. 5) Definirse como anti-hegemónico, poner en evidencia conflictos dispares, sean estos económicos o políticos, poniendo en debate los términos de “retraso”, “desarrollo”, “progreso”, “tercer mundo”. Y 6) Pretende romper con las limitantes epistémicas de la colonialidad en la manera de pensar y actuar, proponiendo una decolonialidad del poder, del ser, del saber, del hacer y del ver. Además de cuestionar la lógica binaria de opuestos entre la razón y los sentimientos, entre cultura y naturaleza, entre hombre y mujer.

Lo decolonial pretende poner en cuestión y objeto de estudio: la construcción de la nación desde los discursos de las clases dominantes bajo parámetros de discriminación y exclusión al evidenciar la marginación de los «otros». Es decir, todos los que no son un sujeto: hombre, blanco, masculino, urbano, cosmopolita, ilustrado.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Albán, Adolfo, *Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores* (Popayan: Editorial Universidad del Cauca, 2006), 60.

<sup>50</sup> Mignolo, *La idea de América...*, 125.

<sup>51</sup> Lander, “Eurocentrismo y colonialismo...”, 1. Decolonial no pretende negar la historia y retornar a un pasado idílico y utópico. Lo que pretende es observar el presente –con todas sus contradicciones– con una mirada crítica. No ataca a la idea del contacto cultural, ataca a la noción de superioridad, el eurocentrismo y dominación entre culturas por causas, ya sean de conquista bélica, por imposición o por economías dispares.

La opción decolonial como hemos visto, es una consideración epistemológica, ingresa más bien en los debates filosóficos e interpretativos de la historia y la cultura más que en cuestiones descriptivas. Los trabajos de la historia decolonial de América latina deben ser buscados, por lo tanto, en filosofía de la historia, en la historia de la cultura latinoamericana, en las relecturas e interpretaciones críticas de la historia del arte latinoamericano y en reflexiones epistemológicas.

## 1.2 Riesgos, limitaciones y la obsesión por la pureza de orígenes

Entre las principales limitaciones que tiene la propuesta decolonial está el confundir la herida colonial como proceso histórico,<sup>52</sup> con los sentimientos de nacionalismo y patriotismo propios de nuestros Estados modernos. El nacionalismo exacerbado podría ser un limitante en la lectura decolonial. Llevado a extremos, otro riesgo es la reactivación de la herida colonial y atravesar una victimización que conlleve a una cierta inacción mendigante de demandar caridad. Otro de los problemas que el giro decolonial es la radicalización de su propuesta, pretendiendo encontrar orígenes ‘puros’ de cultura, y creer –de manera poco pragmática– que la reivindicación social y cultural será a partir de una toma de conciencia de los pueblos nativos ‘originarios’ y eliminar todo rastro de aculturación. Finalmente otro de los riesgos de la propuesta decolonial es la dispersión de las ideas a causa del divorcio teórico entre sus representantes.

Las propuestas decoloniales pertenecen al campo de la filosofía cultural, la epistemología del pensamiento y de la historia crítica. Trasladarlos a la praxis podría resultar frustrante, sobre todo si su lectura crítica es confundida con una radicalización. Es claro que resulta imposible ser 100% decolonial. Esta utopía implica negarse a una realidad histórica de cinco siglos de fenómenos de interacción intercultural, producto del contacto de al menos tres matrices culturales: occidental, nativa y africana. Implicaría negarse a uno mismo, dejar de vivir, hablar y pensar prácticamente. Los procesos culturales no funcionan así, eliminar todos los rastros de intercambio cultural implicaría –como ya mencionamos– una profunda y más marcada crisis de identidad latinoamericana.

Utópico también es suponer que antes de la llegada de los europeos, no se producían dinámicas colonialistas entre los mismos pueblos nativos amerindios. Un esencialismo insensato que produce una mitificación del pasado precolombino. Se conocen los procesos expansionistas

---

<sup>52</sup> Mignolo, *La idea d América...*, 15-20.

—de dominación y de conquista— de los pueblos Aztecas, Mayas e Incas sobre sus vecinos en sus campañas bélicas.<sup>53</sup> En otras palabras, los procesos de dominación colonialista, no se inauguraron con la llegada de los ultramarinos, sino que operaban ya entre los pueblos amerindios previos a 1492.

La diferencia entre el colonialismo precolombino y el occidental está en la comprensión distinta del “otro”, lo que produjo el contacto dispar de intercambios culturales. En el siglo XV, Europa tenía ya una amplia tradición de ocupación y posesión de nuevos territorios. La posesión colonial no solo es una ocupación territorial, sino una ocupación simbólica. Además, tras 500 años de contacto cultural —cualquier modelo de mezcla cultural: impositivos (dominación, aculturación<sup>54</sup>), sintéticos (mestizaje, transculturación<sup>55</sup>, fusión), coexistentes (heterogeneidad<sup>56</sup>, pluralidad) y negociantes (hibridación<sup>57</sup>, interculturalidad<sup>58</sup>, sincretismo, bricolage)—, resulta difícil distinguir qué elementos culturales son propios, cuáles ajenos, cuáles adoptados voluntariamente, cuáles negociados, cuáles impuestos y cuáles han mutado en el tiempo.

El deseo de reponer civilizaciones y pueblos propios de América es una insensatez histórica. “América es parte de Occidente, lo ha sido desde el siglo XVI, y pretender reivindicar una cultura “pura” nos llevaría a naufragar en un chauvinismo cultural y lo que es peor, estimularíamos una división imperdonable e indefendible entre el arte latinoamericano y el del resto del mundo”.<sup>59</sup> Los orígenes de las prácticas culturales en América latina son difusos e inconclusos. Se cuestiona ¿qué es original, qué no lo es? Harto difícil de responder.

---

<sup>53</sup> Hugh Thomas, *La conquista de México* (Barcelona: Planeta, 1994); María Rostworowski, *Historia del Tahuantinsuyo* (Lima: ICP, 2002).

<sup>54</sup> Nathan Wachtel, “La aculturación” En: Jacques Le Goff, Pierre Norá y Jom Cabanes, *Hacer la historia* (Barcelona: Laia, 1978), 135-155.

<sup>55</sup> Fernando Ortiz, *El contrapunteo del tabaco y el azúcar* (Madrid: Cátedra, 2002)

<sup>56</sup> Antonio Cornejo Polar, “Mestizaje e Hibridez: Los riesgos de las metáforas” En: Tomas Escajadillo (ed.), *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar: Homenaje* (Lima: Amaru, 1998); Martín Lienhard, “De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras” En: José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar (coords.), *Asedios a la Heterogeneidad Cultural: Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar* (Philadelphia: Asociación internacional de Peruanistas, 1996).

<sup>57</sup> Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México, Grijalbo, 2005).

<sup>58</sup> Catherine Walsh, Freya Schiwi y Santiago Castro Gómez, *Indisciplinar las ciencias sociales, Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas desde lo Andino* (Quito: Abya-Yala, 2002)

<sup>59</sup> Jorge Glusberg en Elena Pasionaria Rodríguez, “Genealogía de la vanguardia artística latinoamericana del siglo XX: el modernismo latinoamericano: ¿Antropofagia o transfusión?” En: *Anales Universidad Central del Ecuador*, No. 371 (Quito: Editorial universitaria, 2013), 74-75.



Una vez identificada la existencia de una imposición colonial, se tiende a querer erradicarla de raíz, esto puede ser un riesgo. El fervor nacionalista, propio del sentido de pertenencia a los Estados-nación, nos lleva al deseo eliminar todo tipo de imposición colonial. Los nacionalismos excesivos y apasionados no hacen más que separarnos entre hermanos latinoamericanos. Sin duda, es importante el reconocer y concientizar sobre las estructuras coloniales sobre nuestra América, pero no negar nuestra esencia como un pueblo diverso debido a los intercambios. Se debe superar la noción de que todo lo que no es nacional es plagio y rechazar las ideas de excluir influencias extranjeras al buscar una identidad cultural química y físicamente pura.

Los procesos de intercambio cultural –que se remontan incluso antes de las colonizaciones– han dado como resultado el crisol heterogéneo y amalgamas de pueblos, gentes, expresiones culturales y estéticas diversas. Negar el intercambio sería negar la naturaleza histórica del pueblo latinoamericano. Es más, nos atrevemos a agregar que, es la capacidad de mezclar e incorporar elementos culturales uno de sus mayores y mejores atributos. En nuestra opinión, resulta más rico el destacar la mezcla, la diversidad de mixturas y combinaciones del pasado y del presente, interpretaciones diversas, en lugar de buscar una pureza –ilusoria– de orígenes culturales.

En el misal de la parroquia de nuestra señora de Fátima de Quito, el 30 de septiembre de 2012 se redactó un texto que ejemplifica la naturaleza mixta del pueblo latinoamericano, además de invita a hacer un examen de autoconocimiento:

#### *¿Nacionalistas?*

Tu escritura es latina. Tus cifras, árabes. Tu carro, alemán. Tu computadora, americana. Tu pizza, italiana. Tu democracia, griega. Tu café, colombiano. Tus vacaciones, caribeñas o «miamescas». Tus alfombras, persas. Tu té, ceilandés. Tu cámara, japonesa. Tu perfume, francés. Tus electrodomésticos, coreanos. Tus refrescos, energizantes. Tus safaris, africanos. Tu “güisqui”, escocés. Tu oro, sudafricano. Tu chocolate, senegalés. Tu cuero, argentino. Tus modales, ingleses. Tus manteles, portugueses. Tu incienso, hindú. Tus cigarros, cubanos. Tu porcelana, china. Tu gato, siamés. Tu perro, siberiano. Tu acuario, tropical. Tu reloj, suizo. Tu marfil, congoleño. Tu sauna, finlandés. Tus siestas, vaticanas. Tus vestidos, europeos. Tu chef, belga. Tu ideología, híbrida. Tus actitudes, gringas. Tus lecturas, francesas. Tu espíritu, italiano. Y hasta tu moneda, ahora americana... Tu Cristo, judío. Y tu vecino... ¿un despreciable extranjero?<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> *Sol de Fátima*, misal de la parroquia Nuestra Señora de Fátima de El Batán, 26° domingo ordinario, 30 de septiembre de 2012, N° 835, (Quito: Parroquia Nuestra señora de Fátima, 2012), 1.

El deseo de hallar los orígenes del tiempo y del hombre es un interés occidental moderno/colonial. Una mirada colonialista planteaba hallar los orígenes de la civilización moderna en la antigüedad. En el siglo XIX, antropólogos e historiadores europeos supusieron hallarlo en la antigüedad clásica griega, en Mesopotamia y el antiguo Egipto, en los cuales hallaron rastros de su ‘civilidad’. Esta lógica justificó durante mucho tiempo el escaso desarrollo –nuevamente una lectura del tipo espejo de narcisismo occidental– de los pueblos no europeos de latitudes distantes.

Hasta hace poco, las maneras dominantes de pensar en el arte eran fundamentalmente eurocéntricas. Desde el Renacimiento, la cultura europea occidental se ha definido continuamente en relación con otras culturas. Los europeos han construido sus identidades diferenciándose de lo que no son, o no quieren ser. Una enorme variedad de culturas no europeas han sido reunidas como el “otro” para apoyar este proceso de autodefinición.

Paradójicamente, al “otro” se lo margina (como inhumano, salvaje, caníbal o, en el mejor de los casos, ingenuo) y se lo incorpora al arte occidental. Por ejemplo, los objetos denominados “primitivos” de las culturas tribales africanas y el arte aborigen australiano han tenido una profunda influencia en el desarrollo del arte moderno. Si bien el arte occidental afirma haber superado el “primitivismo”, es innegable que “otras” tradiciones lo han vigorizado mucho.

Los artistas (occidentales) no siempre están familiarizados con las culturas de las que toman en préstamo y esta falta de adecuado conocimiento puede dar lugar a muchísimos conceptos errados y estereotipos. [...] A veces, el carácter exótico de las piezas era tomado como un signo de la falta de humanidad de esas culturas. Otras, era entendido, con petulancia, como un signo de su falta de sofisticación y refinamiento.<sup>61</sup>

Dentro de este marco de pensamiento se desarrolla la primera antropología. Un interés por estudiar las culturas «otras» bajo la mirada de comparación e identificación consigo mismos. Primero como un estudio de lo ‘exótico’, luego como para emitir parámetros de juicio moral frente a las prácticas culturales «otras». En su afán por encontrar los orígenes, identificaron en pueblos de la Amazonía, África y Oceanía rastros ‘originales’ y “no contaminados” de cultura foránea. Los “ab-orígenes” fueron identificados y categorizados para denominar a los pueblos nativos de un lugar, –como parte de un espacio colonizado, claro está–. Los denominaron bajo parámetros de Occidente y fueron catalogados dentro de una matriz colonialista. El interés de hallar los orígenes culturales ‘puros’ está inserto dentro de una lógica moderna/colonialista.

---

<sup>61</sup> Cavallaro, *Historia del arte...*, 27-30.

Buscar el origen o pureza de una cultura se relaciona con la noción de «blanqueamiento». Este criterio está asociado a relacionar la «blancura» con el concepto de «limpieza», lo «inmaculado», lo «puro», lo «transparente». Lo manchado o contaminado entre pueblos se convierte en lo «no puro», su «no blancura» es sinónimo de su impureza o «suciedad» cultural. La «raza blanca» moderna se empeña en buscar los ‘orígenes’ de la humanidad en un intento de blanquear más su blancura, es decir, verse libres de «suciedad» cultural de sus propias mixturas.

Los purismos culturales van de la mano con los purismos étnicos y, en el periodo moderno, han sido excusas insensatas para genocidios.<sup>62</sup> Mencionaremos el purismo étnico del nazismo y sus deseos de «limpiar» el mundo de los pueblos no arios o el genocidio contra el pueblo armenio. El peligro de buscar los orígenes de una cultura o un pueblo, es –como ya mencionamos– mezclarlos con sentidos de nacionalismo fanático y patriotismo excesivo.

Durante el siglo XIX los Estados-nación latinoamericanos –hijos de la ilustración y la modernización occidental– buscaron sus “orígenes” nacionales en mitos fundacionales, de manera que tengan vinculación con un pasado ‘pre colonial’ y así, otorgar mayor peso histórico a sus países. Los jóvenes Estados querían dejar de identificarse como ‘hispanos’ o ‘colonias’, se empeñaron en encontrar un ‘origen’ o ‘germen’ nacional en los pueblos nativos que fueron conquistados siglos atrás, al mismo tiempo que quisieron identificarse como modernos y desarrollados. Los nacionalismos latinoamericanos hurgaron en las profundidades del tiempo por un pueblo, un héroe, una leyenda o un mito en el cual sustentar su naciente patriotismo.<sup>63</sup> Revalorizaron pueblos, héroes o mártires indígenas precolombinos, al mismo tiempo que invisibilizaron a los actuales pueblos indígenas de sus territorios por medio de justificaciones jurídicas o expropiaciones de tierras. La obsesión por la pureza de los orígenes va de la mano con la añoranza de un pasado idílico, pensando equivocadamente –bajo un criterio de esencialismo y mitificación–, que antes de 1492 existía una armonía paradisíaca entre los pueblos americanos.

Los intercambios culturales, mezclas y préstamos han sido una parte integral de nuestra travesía histórica como seres humanos. En términos prehistóricos, todo grupo humano es innovador y difunde sus avances por medio de la interrelación con otros grupos humanos. Quienes alcanzan alguna innovación, logran asegurar su supervivencia y empiezan a expandirse.

---

<sup>62</sup> Eric J. Hobsbaum, *Historia y mitos nacionales*, Discurso al recibir premio por la reconciliación y el entendimiento europeos en Leipzig (México: NEXOS, 2000).

<sup>63</sup> Benedict Anderson y Eduardo Suárez, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

La expansión provoca encuentros con otros grupos humanos y se produce un intercambio cultural, lingüístico, de conocimientos, tecnologías, productos, etc., que estimula el aprendizaje mutuo entre ambos grupos. Lo que caracteriza a los grupos humanos es su habilidad de aprender y absorber, tipo esponja, de quienes contacta. Es positiva esta capacidad de nutrirse de los demás grupos con quienes intercambia. Es la permeabilidad, la porosidad, una higroscopia cultural si así lo prefieren, lo que ha permitido a la especie humana su alcance y extensión en todos los ámbitos y latitudes posibles. A esto sumemos más de cien mil años de contactos interculturales, es casi imposible encontrar grupos humanos sin influencias o aprendizajes de intercambio cultural.

Las culturas se han entremezclado desde el inicio de la interacción humana. Sería imposible encontrar un pueblo culturalmente puro. Uno que no haya asimilado o aprehendido algo de otro. Lo que se destaca en Latinoamérica, tras la lectura de Bolívar Echeverría,<sup>64</sup> es que fue aquí donde los pueblos de oriente y occidente se re-encontraron. Dos mundos que partieron de un mismo origen en la prehistoria hacia direcciones opuestas se reencontraron en América. Los buscadores del sol naciente –quienes buscaban el amanecer– caminaron al oriente; y los de poniente –buscadores del fuego y el atardecer–, fueron los que giraron hacia occidente. Ambos pueblos que se separaron en travesías prehistóricas, se encontraron en el continente americano.

Una cosa es el intercambio entre los pueblos que han cruzado caminos, otra es el deseo de dominar y aculturar un pueblo bajo un impulso de colonialidad. Las expansiones de imperios modernos conllevan el interés de ampliar fronteras, encontrar recursos para comercializarlos y obtener mano de obra a bajo costo. Al ampliar fronteras en términos político-económicos, exportaron modelos culturales: comportamientos, credos, lenguas y cosmovisiones. Los europeos se asentaron en lugares distantes, fundaron colonias y tomaron en sus manos la legislación de los nuevos territorios. Después de varias generaciones, durante los procesos independentistas, criollos y mestizos sintieron limitaciones económicas y abusos tributarios de sus metrópolis, lo que produjo un sentido de lealtad más a su lugar de nacimiento que a un imperio distante.

Durante las independencias del XIX, el reclamo era por el derecho de las colonias por el autogobierno y la libertad de comercio internacional. La independencia fue política y tributaria, pero de ninguna manera fue cultural. Latinoamérica no quería dejar de ser parte de Occidente, no planteaba renunciar a su cultura y separarse de su herencia europea, tan solo luchó por el derecho de gobernarse a sí misma. El siglo XIX apostó por el modelo de ‘orden, modernidad y progreso’

---

<sup>64</sup> Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo Barroco* (México: Era, 2000), 20.

de los Estados inglés y francés. Es el siglo XX, y sobre todo en la segunda mitad del XX, el que se plantea una liberación colonial del modo de pensamiento.

Ahora, ¿qué implicaría cerrar las fronteras culturales? ¿Implicaría un estancamiento o una evolución? Se considera que los influjos foráneos son enemigos de la autenticidad y la solución sería cerrar las fronteras. La negación de los influjos culturales en la actualidad interconectada, es una imprudencia, muchas veces producto de nacionalismos desmesurados. Además, mientras más nacionalistas y puristas, menor es su capacidad de nutrirse de los demás. Un nacionalismo acérrimo disminuye la capacidad de aprendizaje intercultural. Mirar más bien, el aprender de los demás como una fortaleza cultural.

Otro de los riesgos de la propuesta decolonial es oponerse a todo lo que proviene de Occidente. Las preguntas serían ¿De cuál Occidente estamos hablando? ¿A cuál Europa es de la que nos oponemos? ¿La nórdica, la mediterránea, la atlántica, la eslava, la caucásica? No pueden tener una misma consideración todos los poblados europeos, así como todos los pueblos latinoamericanos. Son diversos y englobarlos sería cometer el mismo error moderno/colonial.

El giro decolonial es una propuesta de reflexión cultural y social. Importante es considerar sus puntos a favor, siempre y cuando no se radicalice su propuesta. Tener presentes sus limitantes, tanto teóricos como de praxis. Si bien es utópico ser 100% decoloniales, es importante tomar en cuenta sus postulados para evitar imposiciones y violencia simbólica entre pueblos y sobretodo, nuevas formas de racismos interculturales en los conflictos actuales.

### 1.3 Nota sobre la globalización y la posmodernidad

Los últimos treinta años han abierto un portal hacia el mundo como ningún otro momento en la historia humana. El mundo ha experimentado un cambio en la movilidad humana, esto es tanto físico como cultural. La internet ha permitido una interconectividad inalcanzada en el pasado. La velocidad y la diversidad de información han contribuido a romper barreras geográficas y temporales del mundo. Ha develado información, prácticas culturales, saberes distintos, modos diferentes de vida y generación de cultura. Si miramos esta vorágine de información bajo una lectura decolonial. La internet ha puesto a todos los pueblos y sus expresiones culturales a un mismo nivel, y todos en un mismo escenario: la pantalla. En otras palabras, ha contribuido a la ruptura de fronteras de discriminación y miradas racistas o de superioridad entre pueblos.

Otro factor, las distancias y los costos de viajes intercontinentales se han reducido enormemente. Ahora es posible viajar en horas lo que antes hubiese tardado varios meses. Además, sumemos la interconectividad de llamadas telefónicas y mensajería por la red. Viajeros pueden estar en contacto permanente con sus seres queridos a precios asequibles. Esto ha permitido viajes y estancias más largas. La movilidad actual ha sido un cambio en el traslado de familias y empresarios. Continuando con esta reflexión decolonial, el traslado ha permitido una mezcla y fusión cultural debido al contacto dinámico de distintas culturas, lenguajes y modos de vida. La interconectividad actual ha equiparado saberes y expresiones estéticas. Las miradas del multiculturalismo, producto de las consideraciones posmodernas y la equidad de derechos entre los pueblos, han ampliado oportunidades de visualización.

El efecto de encontronazo en la diversidad que para la multiplicidad de las culturas ha supuesto la globalización y con ella el aumento de los flujos, tanto de ciudadanos como de sus respectivos imaginarios y relatos fundantes. En un clima de creciente interculturalidad poscolonial, cada una de esas narrativas pierde fuerza de imposición, de recursividad, incluso en –digamos– su propia jurisdicción: la adhesión tanto a sus lógicas como a su contenido tiene a relativizarse, a aflojarse, a perder fuerza de ley, a dejar de ser vivido como horizonte obligado de comprensión del mundo. El resultado es entonces, y para cada una de las culturas que participan en él, un rebajamiento creciente de su fuerza impositiva, de dogma, una creciente y corrosiva relativización de su credibilidad. De ese modo, la que tendía a imponerse como narrativa-fuerza, *soi dissant* autofundada, para ahora inevitablemente a autorreconocerse como una entre las muchas posibles –aquellas con las que se viene encontrando y a las que, en la extensión lógica de su propia narrativa de autocrítica, se obliga a prestar reconocimiento como idénticas, como iguales–.<sup>65</sup>

Lo «exótico» o «folklórico» empieza a ser visto como fuente de conocimiento diferente a las propuestas de Occidente. Saberes alternativos a la ciencia son acogidos en Occidente y se han permeado dentro de los espacios hegemónicos del saber. Se han dado casos en que la medicina “alternativa” de oriente, nativo americana o amazónica ha curado pacientes que la medicina occidental no ha dado esperanza de vida. Incluso pacientes occidentales buscan tratamientos alternativos de medicina china, –acupuntura, por ejemplo– con resultados positivos. Es decir, estamos frente al estreno de un cambio de criterio cultural. Si bien ciertas prácticas culturales aun se miran como ‘exóticas’ o ‘alternativas’, empiezan a ser consideradas válidas, incluso de mayor consideración que las de Occidente. Este fenómeno hubiera sido impensable décadas atrás.

---

<sup>65</sup> José Luis Brea, “La muerte del arte y la muerte del arte” En Néstor García Canclini (coord.), *Conflictos Interculturales* (Barcelona: Gedisa, 2011), 60.

La velocidad de flujos de información contribuye a la ruptura de jerarquías coloniales, como contribuye el compartir una misma plataforma de visualidad que ha provocado una pérdida y replanteamiento de sentidos. La dimensión mediática de la comunicación e información permite encontrar en un mismo espacio –la pantalla de la publicidad, la televisión y la internet– propuestas tanto de Occidente, como propuestas «otras» en un solo campo de visualización. La pantalla –primero fotográfica, luego televisiva y ahora virtual– ha permitido navegar por las manifestaciones culturales, y esto es lo más importante, las ha puesto en equidad de consideración. Además la velocidad de información permite dinamizar procesos de interacción cultural, reactivar la capacidad de aprender entre los pueblos y, de igual forma, ampliar fuentes de inspiración para generar propuestas estéticas y productos artísticos innovadores. Gracias a la cantidad de información, a los procesos dinámicos del arte moderno, a la propuesta posmoderna y el anti arte; el arte ha alcanzado altos grados de complejidad. La estética, fue remplazada por estéticas múltiples y coexistentes, y una teoría del arte fija y segura, se vio destronada por miradas teóricas múltiples y aproximaciones conceptuales disidentes.

La variada circulación de información coincide con la crisis de los discursos «universales». El deseo moderno por universalizar pueblos, saberes y conocimientos fue, poco a poco, destronado durante la segunda mitad del siglo XX. Ya no se suele pensar en una historia «universal» por considerarla con marcado sesgo eurocéntrico. Las «concepciones universales» de la modernidad entraron en crisis y finalmente, las dos guerras mundiales plantearon la siguiente reflexión: si la civilización moderna ha avanzado tanto en todos los ámbitos, ¿Por qué nos matamos entre nosotros?<sup>66</sup>

El año de 1968 fue de inflexión en la crisis de los discursos «universales» y la crisis de la modernidad. Las protestas estudiantiles en Praga, París, México y la muerte de Martin Luther King Jr., marcaron un giro en torno a la valoración de los derechos humanos y la valoración equitativa de pueblos y culturas. En el arte, este periodo coincide con el auge del arte conceptual, fluxus, el arte experimental y el inicio con fuerza de nuevos medios experimentales (video-audiovisual-instalación-performance). Estas propuestas/respuestas<sup>67</sup> surgen en contraposición al

---

<sup>66</sup> La gran guerra (1914-1918): 17 millones de muertos; y la segunda guerra mundial (1939-1945): 50-85 millones de muertos) (Matthew White *Source list and detailed death tolls for the primary megadeaths of the twentieth century*. En: Necrometrics.com, copyright 2010-1014 Recuperado de: (<http://necrometrics.com/20c5m.htm>), 2014.

<sup>67</sup> El concepto de propuesta/respuesta será explicado a detalle en el capítulo tres. Revisar p. 89 de este documento.

expresionismo abstracto y el formalismo del pop art de la década pasada.<sup>68</sup> Esta serie de propuestas/respuestas son consideradas como los primeros pasos del arte posmoderno.<sup>69</sup>

Como se había mencionado, el mundo del arte hoy no tiene un centro cultural-artístico determinado. Existen varios focos artísticos dispersos debido a un dislocamiento del centro. Además, debido a la interconectividad que la internet brinda, artistas pueden observar y participar de eventos culturales en varias partes del mundo. Incluso artistas tienen talleres en diferentes continentes, y además, muestran obra en cuatro o cinco lugares simultáneamente.

Esta globalización en el aspecto cultural ha destapado oportunidades pero también conflictos. Existe la preocupación de que la fusión cultural acelerada perderá valores culturales locales, y en pocas generaciones desaparecerán diferencias culturales que hacen a los pueblos únicos. Existe también el criterio de que estas fusiones no operan en niveles equitativos, y que el geo-poder y las imposiciones de los poderes económicos y empresas multinacionales tienen las de ganar al momento de insertar un producto o un valor cultural. En palabras de Alvaro de Gasperín:

Entre los rasgos distintivos de la globalidad está el surgimiento de lo que hoy podemos llamar la conciencia sobre la conexión global, actividad intelectual y valorativa reforzada por los medios de comunicación electrónica, capaces de llamar la atención inmediata de un público hacia acontecimientos ocurridos en lugares distantes, generando una situación de pertenencia y creando un nuevo imaginario colectivo que ha dado origen a una cultura planetaria de masas, cuyo rasgo fundamental es la pérdida de los referentes fijos y unidimensionales.<sup>70</sup>

El autor propone que el proceso de conformación de una cultura planetaria ya está en marcha. El proceso se inició con una valoración sobredimensionada al capital y el comercio de los tratados transnacionales. Ahora se debe pasar de la valoración del intercambio monetario a la valoración del ser humano y sus producciones culturales. Propone, bajo la lectura que realiza del mexicano Carlos Castillo Perlaza, la mundialización en lugar de la globalización. Una mundialización es una respuesta ético humanista. Una tercera vía, como él propone, una crítica constructiva a la globalización, que implica reconocer las ventajas y anunciar sus amenazas,

---

<sup>68</sup> Anna Maria Guasch, *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural* (Barcelona: Alianza, 2003) También revisar Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones del arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (Buenos Aires: Emecé, 2009).

<sup>69</sup> Foster, Bois, Krauss y Buchloh, *Arte desde 1900...*, 456-463.

<sup>70</sup> Alvaro de Gasperín, "Globalización vs. Mundialización: la propuesta ético-humanista de Carlos Castillo Perlaza". *Razón y Palabra* 12 (56), (2007), 3.



además plantea desde una mirada ética y de derechos humanos, una racionalidad humana, justa y buena, por encima de las racionalidades económicas y financieras de la globalización.<sup>71</sup>

Las miradas multiculturalistas, hasta cierto punto, son producto de las reflexiones posmodernas. El multiculturalismo plantea la coexistencia y la interconexión entre las culturas por encima de jerarquías económicas, de geo-poder o de discriminación racial. Debido a los tres factores mencionados anteriormente: movilidad humana, bajos costos de transporte y una interconectividad del internet; los grandes focos urbanos del mundo se vuelven cada vez más multiculturales. Ciudades como Nueva York, Sao Paulo, Tokio, Londres, Toronto, México D.F., Buenos Aires, Ámsterdam, Miami, París, San Francisco, Los Ángeles, Zurich, Sídney, Shanghai o Singapur son megalópolis diversas cultural y económicamente, también – y por esta misma razón– son centros artístico-culturales en la actualidad.

Hoy el arte opera por temáticas, una importante es la relación del arte y los/las artistas con su pertenencia cultural, su identidad en relación al contexto. Mujeres artistas afro descendientes planteaban estas diferencias de género e identidad en la década de los setentas y ochentas – mencionaremos el caso de Howardena Pindell en el capítulo tres–, artistas indígenas, nativo americanos se muestran a si mismos como obras de arte, problematizando los sentidos de “folklorización” y consumo turístico. Artistas latinoamericanos muestran dilemas inconclusos entre la pertenencia patriótica hacia un Estado-nación, y la crítica hacia formas de poder autoritarias, dictaduras y crisis económicas. Todo esto enmarcado en un proceso crítico de globalización/mundialización multicultural en el cual opera el arte contemporáneo.

Romper fronteras de discriminación implica un encuentro ético con el «otro». Aquel «otro» que en la modernidad es ajeno y distante, en la posmodernidad es uno mismo, o por lo menos, uno pensado como «alguien más». En la modernidad colonialista el «otro» era un fenómeno a ser estudiado, incluso a ser exhibido para la mirada de la clase ilustrada de las capitales coloniales – Londres o París especialmente<sup>72</sup> – al provocar fascinación alienante y un oculto sentido de superioridad. La declaración de los derechos humanos, resultado directo de la segunda guerra mundial, la crisis de los «universales» y la ética posmoderna nos brindan luces a este debate.

---

<sup>71</sup>Gasparín, “Globalización vs. Mundialización...”, 6.

<sup>72</sup> Durante el siglo XIX, con el auge de la antropología como la disciplina que observa y estudia al «Otro», existían exhibiciones de gentes y pueblos de latitudes “exóticas” llamados Zoológicos humanos. El caso emblemático de Saartjie Baartman, nacida en Sudáfrica, fue exhibida como la “venus hotentote”. Al respecto revisar Antonio Greco, “Vida y muerte de Saartjie (La venus hotentote, nacida en 1789 y enterrada en 2002)”. *Africaneando* No. 8, 4to trimestre (2011), 64-88.

Zigmunt Bauman menciona que el encuentro con el “otro” implica darse cuenta que de “vivir significa vivir *con otros* –otros seres humanos, otros seres *como nosotros*–”, en tres procesos entrelazados en un espacio social “hecho por el hombre”, espacios: *cognitivos, estéticos y morales*. Explica también que: “si el espacio cognitivo se construye intelectualmente, por adquisición y distribución del conocimiento, el espacio estético se mapea afectivamente, con la atención guiada por la curiosidad y la búsqueda de la intensidad experimental; el espacio moral, a su vez, se “construye” mediante una distribución desigual de responsabilidad sentida/asumida”.<sup>73</sup> El autor menciona que el encuentro se da en una relación tanto simétrica, es decir entre iguales, como recíproca, es decir de mutua consideración. Los productos humanos del ‘otro’ –cognitivos, estéticos o morales– tienen recíproca consideración con los míos en una relación simétrica. Una equidad de derechos y consideraciones en la diversidad de pueblos, gentes y culturas humanas. Este criterio de “igualdad en la diversidad” es un derivado directo de la crisis de la modernidad y de la filosofía posmoderna.

El filósofo argentino Enrique Dussel, así como lo hizo Bauman y otros filósofos posmodernos, realiza una lectura de Levinas en torno a las consideraciones éticas del encuentro con el “otro”. Dussel parte de Levinas para plantear una ética de la liberación latinoamericana. Para Dussel la ética es una constitución histórica. Plantea desentrañar cómo se ha constituido la ética y comprender el origen de esa constitución histórica. No se trata de negar la filosofía occidental, sino develarla en su construcción histórica para reconocer en esa deconstrucción su proceso de genealogía de pensamiento. No se plantea negar la razón occidental, sino problematizarla en su historicidad. La historia de la ética se ha fraguado en la sucesión de éticas filosóficas dadas que no fueron sino un pensar determinado a partir de un *éthos* concreto.<sup>74</sup> Su de-strucción aclarará su gestación histórica y por lo tanto la liberará en sentido crítico. Pues no solo describe sino que revela y comprende lo olvidado por ese proceso histórico de constitución. Una filosofía crítica que critica la misma filosofía y la ética. Si el ser humano comprende y descubre la historicidad y la historia oculta de la constitución histórica de la ética, el ser humano será libre para pensar en cómo se es bueno; de allí su postulado filosófico de la liberación: liberarse de las imposiciones dadas desde la tradición de la filosofía occidental; una filosofía de la liberación.

---

<sup>73</sup> Bauman, *Ética posmoderna...*, 166-171.

<sup>74</sup> Dussel, *Para una ética...*

Dussel critica al sistema moderno como una totalidad, ya que, para el filósofo argentino, la modernidad plantea una dominación por opresión de los periféricos. Por esta dominación política, económica y filosófica, la modernidad se ha construido en un discurso de totalidad que excluye a quienes no se insertan en él. Su filosofía de la liberación es una crítica posmoderna, ya que plantea pensar más allá de este sistema totalizador.

Por su parte, Boaventura de Sousa Santos plantea una lectura crítica pero proactiva de los derechos humanos y plantea un doble objetivo: por un lado, establecer una nueva relación de equilibrio dinámico entre el principio de igualdad y el principio de reconocimiento de la diferencia; y mostrar el potencial de la traducción intercultural para crear alianzas basadas en la idea de que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo y que la emancipación social debe ser repensada con la misma amplitud.<sup>75</sup>

Esta emancipación colectiva será por medio de alianzas interculturales, como menciona Boaventura, pero estas alianzas serán establecidas si consideramos a los “otros” *como nosotros*, como lo plantea Bauman. Ya que solamente puedo establecer alianzas con otros en una equidad de condiciones, otros como yo. Contrario a épocas modernas/colonialistas, de alianzas desiguales, que en realidad eran dominaciones de periféricos como explicó Dussel; en una nueva visión y reorganización del mundo, la ‘equidad en la diversidad’ se presta como la alternativa ética de emancipación a nivel planetario –como se mencionó una mundialización humana del planeta–. Propuestas éticas que provienen desde los espacios oprimidos de la modernidad, desde las periferias modernas o de las ex colonias, desde espacios marginales para el planeta entero.

#### 1.4 ‘Hablar desde acá’

En la parte final del capítulo, se plantea la importancia del lugar de enunciación para las artes visuales contemporáneas. En la posmodernidad, el lugar de enunciación es un factor importante para aportar un compromiso y un sentido de pertenencia al argumento artístico. En la era de la intercomunicación que nos presenta el siglo actual, el sentido de localidad marca la diferencia entre expresiones cada vez más globalizadas. “Hablar desde acá” marca un sentido de compromiso latinoamericano. Con cierto sentido de indisciplina crítica, genera argumentos propositivos críticos desde nuestra realidad local como latinoamericanos y, al mismo tiempo,

---

<sup>75</sup> Sousa Santos, *Descolonizar el saber...*, 8-9.

como sujetos pertenecientes a una cultura de mundo. Sin dejar de problematizar toda una serie de zonas grises entre ambos puntos extremos: lo local y lo mundial.

La mirada crítica en artes no puede estar desvinculada de la mirada crítica de los debates teóricos. El arte posmoderno latinoamericano, más que una interpretación o una representación de la realidad, es una oportunidad de reflexión acerca de la realidad. Las propuestas estéticas latinoamericanas, cargadas de vitalidad y frescura, presentan oportunidades de pensamiento e invitan a la reflexión acerca del estado del arte, de la sociedad latinoamericana y de la sociedad mundial. La mirada crítica “desde acá” genera un anclaje, al afrontar las problemáticas locales e internacionales pero vistas desde una perspectiva, un ángulo definido: el de “acá”. La vinculación con el espacio y el contexto del cual uno proviene propone autenticidad y sentido de pertenencia. En tiempos de préstamos, apropiaciones y citas, la autenticidad de la obra no proviene tanto de firmas o derechos de autor, sino de la vinculación de la propuesta artística con su contexto y su localidad. Se parte desde aquí –o ‘acá’– para tratar problemáticas de lo que significa ser humano, ser persona, ser mujer, ser latinoamericano, ser periférico y también, al mismo tiempo, tratar temas de contenido filosófico, político y social.

Este sentido de pertenencia que otorga la relevancia a una obra o una práctica artística ‘desde lo local en un marco globalizado’ parece un enunciado simple pero plantea una complejidad. El compromiso de un artista visual no solamente está con su obra realizada, con el acto creador de un trabajo artístico terminado. Es necesario también conjugar esa obra con el contexto social al cual pertenece: el público en general y especializado. El vínculo obra-contexto es de vital importancia para el éxito comunicativo del arte, del artista y del círculo artístico en el presente. Se convierte en una plataforma de interacción social entre el quehacer artístico y su propio entorno social. Una obra de arte está destinada a ser espectralada y analizada para generar un diálogo con quien la observa, en especial, con su destinatario más cercano. Este diálogo permite la interacción integral y dinámica entre arte y el ser social; entre el autor, la obra, el espectador y su contexto, primero local, luego regional y mundial.

Bajo un proceso “Glocal” que, según Robertson se plantea como una versión descentralizada de la globalización, “Lo “glocal” se trata de un término que plantea una propuesta de interpretación de muchos aspectos de la realidad, en los que opera como una fuerte influencia, la interacción entre las dinámicas globales y locales.” Bajo esta lógica “se recomienda ‘pensar

globalmente y actuar localmente””,<sup>76</sup> como una respuesta ante la globalización inhumana enfocada en el capital y la mercancía, recomienda el autor buscar establecer una comunidad global con un profundo respeto a la tradición local y la diversidad cultural. El lugar de enunciación, es decir ‘desde dónde parte y desde dónde se está generando tal obra o argumento’, toma una fuerte relevancia entonces al plantear una obra artística y su propuesta.

Acerca del trabajo de artistas latinoamericanos que han planteado el paradigma «desde acá»,<sup>77</sup> muchos artistas modernos y conceptuales latinoamericanos (Lam, Jarr, Camnitzer, Oiticica, Lygia Clark, etc.), han otorgado a su obra un sentido de lo local y, a partir del tratamiento de las problemáticas locales, expresar el argumento en un lenguaje entendible para todas las latitudes. Como lo planteó Cepeda, el arte informa y denuncia acerca de contextos particulares en una era de circuitos globalizados.<sup>78</sup> Por medio de propuestas creativas, el arte aferrado a una localidad puede hablar de problemáticas generales y mundiales. Consigue esta compleja tarea al mirar más allá de circunstancias efímeras de corta duración. En otras palabras, no plantea una crítica a un acontecimiento cerrado y local, más bien problematiza sistemas de pensamiento, o incita a reflexionar sobre la condición humana, y así, partir de problemáticas locales para cuestionar factores que apelen a un espectador mundial. Para poner un ejemplo, pensemos en el caso de una obra artística en relación a elecciones políticas. En lugar de tratar acerca de un candidato o un momento efímero, preferible pensar en facetas compartidas por varios pueblos que trascienden las fronteras, por ejemplo: la rivalidad política, las promesas incumplidas, los sistemas políticos populistas, o las expectativas versus la realidad cuando llegan a sus cargos.

Para conseguir esto, el arte se vale de herramientas técnicas y conceptuales que le permitan enunciar su argumento con aristas críticas: recursos visuales, teóricos, conceptuales, metáforas, figuras literarias, ironías, etc. La tarea no siempre es alcanzada, hay ocasiones que se logra y otras que no. Existe además, el riesgo de inclinarse por uno de los extremos. Si es demasiado local, cae en folklorismo, mientras si es en exceso global, deviene en un arte descontextualizado, impersonal casi estandarizado, que pronto es olvidado pues no tiene un sentido de pertenencia.

---

<sup>76</sup> Roland Robertson. *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad* (Madrid: Trotta, 2003), 40-49.

<sup>77</sup> Gerardo Mosquera, “Modernidad y Africa, Wilfredo Lam in His island”, En: *Third text* (6(20), 1992), 43-68.

<sup>78</sup> Rui Cepeda, “Culturofagia those who eat culture”. *Images and Culture*. Roberto Muffoletto (edit.) Londres, diciembre 2012. Recuperado de: [http://vjic.org/vjic2/?page\\_id=405](http://vjic.org/vjic2/?page_id=405), 2012.

El compromiso con lo local y con lo que se pretende discutir, al provocar una reflexión o incluso una denuncia, logra que una obra o propuesta artística sea difundida a mayor alcance. Obras aferradas a una localidad tienen mayor éxito comunicativo que obras sin adherencia a un contexto. Obras causan impacto y logran transmitir su argumento de mejor manera. “Hablar desde acá” tiene mayor sentido comunicativo y crítico. Con obras de tinte decolonial, su interés es denunciar, reflexionar o plantear alternativas en torno a: la inconsistencia del sistema colonial, las estructuras jerarquizadas, las relaciones dispares centro-periferias, las actuales injusticias en torno al género, etnia, clase o sistema de pensamiento. En propuestas artísticas decoloniales, el sentido de pertenencia con lo local es un imperativo epistémico, estético y crítico.

El giro decolonial, analizado desde su ángulo crítico pero también desde el punto de vista de la ética posmoderna puede nutrir la acción artística en el contexto de las artes visuales latinoamericanas. Le puede otorgar compromiso con su locus de enunciación y su localidad, además de brindar herramientas argumentativas para cuestionar críticamente el pasado y el presente en obras artísticas. En el siglo XX, esta propuesta creativa de carácter decolonial –en el sentido de liberarse de las imposiciones estéticas de Europa– y con un fuerte sentido de revalorizar lo local, fue propuesta por varios modernismos latinoamericanos, en especial por la antropofagia brasileña, la cual será tratada con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

## CAPÍTULO SEGUNDO

(*modernismos latinoamericanos*)

“Man has the right to deal with his oppressors by devouring their palpitating hearts.”

(Jean Paul Marat, 1743-1793) <sup>79</sup>

El objeto de este capítulo es presentar a *la Antropofagia* como propuesta creativa. Es importante hacer un breve rastreo del término y sus significaciones tanto en lo literal como en lo simbólico. La antropofagia cultural se alimenta de los análisis al fenómeno del canibalismo y el consumo cultural, en este sentido se tomará los aportes de Carlos Jáuregui en su estudio de *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*.<sup>80</sup> Además de los aportes al estudio del fenómeno antropofágico de Andrea Giunta y Gerardo Mosquera,<sup>81</sup> Eduardo Subiratz,<sup>82</sup> Cynthia Canejo,<sup>83</sup> Francesco Morace<sup>84</sup> y Rodrigo Browne Sartori.<sup>85</sup>

Empecemos argumentando que el concepto de “caníbal” no es exclusivo para Latinoamérica o zonas tropicales y amazónicas de nuestro continente. Este concepto también fue impuesto – bajo una lógica colonialista– a los pueblos rebeldes o bárbaros encontrados en las exploraciones. Los pueblos que ofrecieron mayor resistencia a la conquista fueron tildados de ‘bárbaros’.

---

<sup>79</sup> *El hombre tiene el derecho de encargarse de sus opresores devorando sus corazones palpitantes*. (La traducción es nuestra). Texto del revolucionario Marat hacia 1793? durante la revolución francesa a finales del siglo XVIII.

<sup>80</sup> Jáuregui, *Canibalia*:...

<sup>81</sup> Mosquera (edit.), *Beyond the fantastic*...; “Modernidad y africanía, Wilfredo Lam in his island”. *Third text* 6(20), (1995), 43-68. Giunta, Andrea. “Strategies of Modernity in Latin América”, En: Gerardo Mosquera (edit.) *Beyond the fantastic*...

<sup>82</sup> Eduardo Subiratz, *Una última visión del paraíso: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004).

<sup>83</sup> Cynthia Canejo, “The Resurgence of Antropophagy: Tropicália, Tropicalismo and Helio Oiticica”. *Third text*. Vol 18, Issue I (2004).

<sup>84</sup> Francesco Morace, *La estrategia del colibrí: la globalización y su antídoto* (Madrid: Experimenta, 2009)

<sup>85</sup> Rodrigo Browne Sartori, “Comunicación intercultural, antropofagia y la canibalización de caliban en américa latina”. *Revista científica de información y comunicación*, No.6, Universidad Austral de Chile, 265-282, (2009).

‘salvajes’ y ‘caníbales’. Primero, para que exista la nominación debía existir el concepto en el imaginario de los conquistadores y cronistas. Y en este sentido, hay que resaltar que Europa no estaba exenta de prácticas caníbales.

El historiador italiano Piero Camporessi explora el concepto de alimentarse de carne y beber sangre humana en la primera modernidad europea. Encuentra rastros de prácticas caníbales en cánticos juglares y populares. Menciona que la pobreza de Europa llevaba a tal desesperación a ciertos estratos populares que tenían como alternativa de supervivencia el alimentarse de cadáveres. Además menciona la creencia popular de que beber la sangre de un cadáver podía curar enfermedades.<sup>86</sup> Mencionemos así mismo el cuento del folklore centroeuropeo de *Hansel y Gretel*, también de la cultura popular de finales del medioevo y principios de la modernidad –siglo XII al XVI–. Los niños *Hansel y Gretel* son atrapados por una ‘bruja’ –que puede ser la representación de cualquier persona de pobreza extrema y baja cultura–, quien los engorda para comerlos. Afortunadamente los niños escapan pero se pierden en el bosque. En otras versiones del cuento de hadas, los niños efectivamente son devorados por la bruja.

Estas prácticas están insertas en el imaginario ‘oculto’ del europeo occidental cuando entra en contacto con los pueblos americanos, sin embargo podemos establecer una diferencia. El imaginario de alimentarse de carne humana en Europa es para supervivencia debido a la pobreza, tanto económica como de espíritu –empleando términos cristianos de la época–. En la América amerindia la ingesta de cuerpos es ritual, se la realiza para incorporar la fortaleza y valentía de los enemigos derrotados o para que los dioses se alimenten del cuerpo de los súbditos. Lo que intentamos decir es que en Europa es literal, es decir canibalismo; en las tribus americanas amazónicas es simbólico-mítico, es decir antropofágico.

We may call the positive forms of cannibalism – those whose origins are mystical, magical, religious. By eating part of the body of an ancestor, or a fragment of an enemy corpse, the cannibal hoped to acquire the virtues, or perhaps to neutralize the power, of the dead man.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Piero Camporessi, *Bread of dreams: Food and fantasy in Early Modern Europe* (University of Chicago press, 1996[1989]).

<sup>87</sup> Podemos aludir a las formas positivas del canibalismo –aquellas cuyos orígenes son místicos, mágicos, religiosos. Al comer parte del cuerpo de un ancestro o un fragmento del cadáver de un enemigo, el caníbal tenía esperanzas de adquirir las virtudes, o tal vez neutralizar el poder, del hombre muerto. (la traducción es mía) Camporessi, *The bread of dreams...*, 52.



El término «caníbal» fue popularizado por la derivación –degeneración incluso– del nombre del pueblo taino *caribá* o *caribe* por los cronistas de indias, e inmortalizado por William Shakespeare en su tragedia *La tempestad* de 1610-11.<sup>88</sup> Pero como miramos en el párrafo anterior, Europa no estaba lejos de estas prácticas, sino que, tras los procesos coloniales, el canibalismo –así como el incesto– fue empleado como justificativo de dominación colonial. Podemos interpretar esta satanización como el interés de depositar en el «otro» recién descubierto, todo lo negativo de sí mismos, y así emprender la tarea de librarlo de prácticas tan salvajes y bárbaras.

El agitador político de la revolución francesa Jean Paul Marat, –autor de la frase inicial del capítulo, en el nacimiento del Estado-nación moderno e Ilustración– emplea una práctica caníbal como método de emancipación y libertad. Para el siglo XVIII, lo «caníbal» había sido incorporado en el imaginario europeo, gracias a los cronistas, a Shakespeare y a los relatos de sobrevivientes de antropófagos como Hans Staden. El «caníbal» fue visto como rebelde, como ingobernable, como agitador político. Marat lo emplea para hacer un llamado a las armas, a la guillotina y la libertad de la opresión monárquica y de sus opositores políticos.

El canibalismo y la antropofagia, como acabamos de ver, no es exclusiva de los pueblos amazónicos o caribes. Como fue un concepto impuesto por la razón colonial, pasó a ser una característica de identificación de ciertos pueblos americanos. Con el tiempo, esta denominación fue vista –ya en el siglo XX– como rasgo identitario, un proceso de asumir la denominación peyorativa como atributo positivo y propio. Fue un recurso –sobre todo en el ámbito cultural– para explicar el fenómeno de mixtura de matrices interculturales. Una manera de analizar cómo los modelos –locales y foráneos– fueron incorporados en la cultura latinoamericana, occidental, amerindias y afro descendientes.

En este capítulo analizaremos el concepto de la antropofagia cultural y de qué manera el método creado por el movimiento modernista brasileño antropófago de 1928 se puede convertir

---

<sup>88</sup> En cierta manera, la tragedia de Shakespeare construyó la mirada del occidental hacia el nativo indígena: ingobernable, salvaje y caníbal. La tragedia de Shakespeare fue revertida a principios del siglo XX por el *Arielismo* de José Enrique Rodó, el cual –producto de la invasión de los EUA a Cuba y Puerto Rico– contraponía la espiritualidad del pueblo latinoamericano en el personaje de Ariel, y el salvajismo de Caliban en los Estados Unidos. Posteriormente, los críticos en torno a la Casa de las Américas (Cuba), en especial Roberto Fernández Retamar, retoma el análisis de *La tempestad*, esta vez, –ya en los contestatarios años sesentas y setentas– asume y otorga valor y orgullo de resistencia de Calibán para los pueblos caribeños y latinoamericanos.

en un método creativo para las artes contemporáneas, sean literarias, teatrales, musicales o visuales. Primero se hará un recorrido histórico de la antropofagia y sus renovaciones posteriores. Luego se planteará el proceso antropofágico como método de producción cultural por medio de metáforas digestivas.

Posteriormente se plantea hallar rastros de estéticas decoloniales ocultas en el modernismo latinoamericano, y como ciertos artistas modernos realizaron, bajo una relectura de su obra, un arte que podría ser denominado decolonial de características antropófagas, sin que haya sido su intensión primordial. Se analizará la obra de tres artistas modernos/as: el mencionado Joaquín Torres García (1874-1949), Tarsila do Amaral (1886-1974) y Wilfredo Lam (1902-1982). Haremos una interpretación de su obra y su proceso creativo comparándolo con los postulados antropofágicos críticos. Los tres artistas modernos latinoamericanos miran a los movimientos vanguardistas con interés de usarlos, no para copiarlos íntegros, sino para reinterpretarlos. Toman caminos distintos dentro del modernismo: Torres García, el constructivismo y el abstraccionismo; Tarsila do Amaral, neo figuración y el surrealismo; Wilfredo Lam, el cubismo. Sin embargo no se mantienen en esas líneas, su proceso los lleva por estéticas individuales empleando estos caminos modernos como plataformas de partida y luego desarrollan un lenguaje moderno propio y singular.

Después del recorrido histórico de los modernistas se regresa a la propuesta de este ensayo, mirar a la antropofagia crítica –y su indisciplina– como método propositivo. Hablaremos de factores que pueden ser un problema para el proceso creativo. Trataremos el problema del menú y los comensales así como el riesgo de la deriva y el desarraigo, procesos que operan dentro del círculo internacional del arte, donde propuestas artísticas tienen un carácter genérico sin vinculación con un espacio, una localidad o un grupo humano específico. Terminamos el capítulo con la última metáfora digestiva y culinaria: el concepto de la justa medida para los ingredientes culturales, una proporción que no se puede teorizar, sino tan solo experimentar. Estas metáforas digestivas y culinarias son herramientas para enfrentarse a la oferta cultural, en especial en tiempos de interconectividad. Plantean una alternativa estratégica al enfrentarnos a los procesos creativos de producción artística.

Nos atrevemos a decir que ciertos modernismos latinoamericanos fueron, en parte, antropófagos, y sentaron las bases para una propuesta estética decolonial. No necesariamente aplicaron la antropofagia crítica y decolonial pues tal concepto aún no era conocido por ellos. Lo

que hicieron fue dejar pautas como ‘pioneros’ para futuros experimentos y propuestas/respuestas estéticas. La propuesta es: antropofagia crítica en el método, decolonial en el argumento.

## II. Antropofagia como estrategia creativa

América Latina es –de manera conflictiva y negociante– un crisol heterogéneo cultural y estético. Posee diversos valores y mixturas entre sus tres matrices culturales principales, además de una serie de matrices secundarias e indirectas.<sup>89</sup> Cualquier contacto intercultural generará un impacto en ambas partes. Los contactos impositivos, los comerciales, o los de cooperación mutua, no deben verse como amenazas a una identidad o pureza de orígenes, analizados ya en el capítulo anterior. Estos contactos podrían verse más como oportunidades de destacar la diversidad de pensamientos, culturas y pueblos. “Ningún arte, ninguna cultura, han sido jamás autóctonos del todo: ni la griega, ni la india, ni la china fueron culturas independientes de otras extranjeras, su desarrollo supremo se inició sólo cuando determinados estímulos, procedentes de otras culturas, fecundaron el genio local”.<sup>90</sup> Además, hoy en época de interconexiones contemporáneas, buscar esencias culturales es más que utópico, insensato. En lugar de eso, tomar la interconectividad de manera proactiva y crítica, problematizando los éxitos y las inconsistencias de la convivencia entre pueblos y naciones.

Durante cinco siglos, los dominantes del mundo han sido Occidente y sus descendientes –nosotros como latinoamericanos también incluidos, aunque periféricamente–. Los valores occidentales –de cosmovisión y pensamiento– se plantearon como generales y universales para todos los pueblos. Mencionamos ya que los postulados posmodernos y el multiculturalismo, han

---

<sup>89</sup> Fruto de mezclas de tres matrices culturales principales: nativo americana, occidental y afro descendiente. Incluso podemos ir más allá, y problematizar estas tres matrices. En lo correspondiente a lo nativo, tenemos pueblos: costeros, de tierras altas, de tierras bajas, de las pampas, de las selvas tropicales, amazónicos, andinos, de los desiertos, de varios pisos ecológicos; pueblos de estructuras sociales pre-modernas, voluntariamente aislados, cazadores, agricultores, comerciantes, empresarios, navegantes; políticamente diversos, tribales, agrupaciones familiares, estructuras cacicales, curacazgos, señoríos, matriarcados, ex imperios y pueblos rivales políticos. Al respecto del mundo afro descendiente tenemos: pueblos ex esclavos, pero también los cimarrones, los nacidos libres, los afrocaribeños, afrobrasileños, afroperuanos, afroecuatorianos, afrocolombianos, afro norteamericanos, subculturas urbanas, modelos de vida rural, migrantes actuales, de clase alta, de clase media, de clase baja, etc. Y finalmente, la matriz occidental: hispana, francoparlante, angloparlante, holandeses, portugueses, pero también migraciones italianas, polacas, alemanas, eslavas. A esto sumemos matrices culturales secundarias: árabes, libaneses, moriscas; japonesas, chinas y chinescas; judíos, islámicos, budistas, polinesios, filipinos, indios y rusos. Es decir, toda una convergencia polifacética fruto de intercambios prehistóricos, amerindios, coloniales, republicanos y contemporáneos.

<sup>90</sup> Francesco Morace, *La estrategia del colibrí...*, 32.

relativizado parámetros ‘universales’ como solamente ‘occidentales’. Su revisión crítica ha permitido ampliar visiones y perspectivas, además generar estrategias creativas y de agencia política frente a los intentos de imposición de sistemas simbólicos. En relación al arte y a la estética nadie lo explica mejor que Adolfo Colombres:

La revisión crítica de los fundamentos de la estética occidental nos ha mostrado su carácter harto *relativo*, por tanto, se podría afirmar que el concepto de arte que ella impone no es, en verdad, universal, sino que fue y sigue siendo *universalizado* a través de procesos de dominación cultural. La gran ventaja que da a Occidente el disponer de una vasta y antigua teoría estética, unido a su poder económico y político, hizo posible que esta invadiera numerosos ámbitos donde tal concepción no existía o se daba con características muy disímiles. No se trataba, en la mayoría de los casos, de una simple irradiación cultural adoptada libremente por el resto del mundo, sino de una *acción dirigida a desvertebrar y colonizar los sistemas simbólicos ajenos*, pues ésta siempre fue un arma de fundamental importancia para cuanto pueblo se propusiera someter a otro a su hegemonía, y más aún si se ocupaba su territorio. Y dentro del conjunto de valores que conforman la cultura, la religión y el arte juegan un papel de punta de diamante, porque, para ahorrar sangre, no hay nada más efectivo que desactivar toda matriz capaz de reproducir y potenciar una diferencia, toda identidad que aglutine al oprimido y oponga otra cosmovisión al discurso que se pretende superior o verdadero.<sup>91</sup>

La violencia simbólica inserta en la dinámica dominadores-dominados se convierte en herramienta de sumisión social. Con el paso de las generaciones, los modelos culturales se vuelven ocultos y velados, ya que se reproducen pasivamente. Desvertebrar y colonizar sistemas simbólicos, cosmovisiones enteras, fueron acciones propias de una apropiación cultural, que miraba a los ‘otros’ dominados, tanto como fuerza de trabajo de bajo costo, como nuevos sujetos incorporados a la fe religiosa y librados de la influencia demoníaca, aupando aun más el ego de dominación del occidental. Los dispositivos –lengua, arte, religión, estructura política– tenían un solo propósito: perpetuar el proyecto colonial.

Explica Colombres que al contacto con las culturas «otras», los occidentales en lugar de dialogar con las diferencias, pretendieron imponer un solo modelo de prácticas simbólicas, al deslegitimar, ocultar y oscurecer la producción simbólica ajena.<sup>92</sup> En la era de la Ilustración, las prácticas simbólicas de los «otros» tuvieron la misma consideración peyorativa que las del medioevo, un periodo de ‘oscuridad’, de meras artesanías de culto ingenuo que no perseguían los

---

<sup>91</sup> Adolfo Colombres, *Teoría transcultural de las artes visuales* (La Habana: ICAIC, 2011), 367-368, (*el énfasis es mío*).

<sup>92</sup> Colombres, *Teoría transcultural...*, 10.

fin del gran arte. Objetos y producciones simbólicas fueron “folklorizados” y también categorizados como de ‘menor calidad estética’ por no perseguir los preceptos ‘superiores’ exclusivamente estéticos del gran arte de Occidente.

La producción estética de Latinoamérica fue vista bajo estas dos perspectivas. Por un lado, se ‘folkloriza’ las producciones indígenas; por otro, considera ‘de menor calidad’ obras y artefactos de mestizos periféricos. Este estereotipo –con ciertos matices– sigue operando en la actualidad, debido a que estructuras mentales colectivas son difíciles de transformar.

El proyecto estético de la Modernidad implicaba un camino unidireccional delineado por Occidente. Con la desarticulación y crítica a la modernidad, sus postulados se cuestionan desde todos los campos de pensamiento. En el campo artístico, las vanguardias de principios de siglo XX cuestionaron los valores hegemónicos del gusto al proponer una ‘anti’ estética como arte. El arte modernista ‘periférico’ por su parte cuestionó las imposiciones culturales. Ambos para problematizar la construcción del concepto «arte» como producto histórico desde las academias.

Tras una relectura crítica, las expresiones estéticas de los pueblos no europeos plantearon nuevas propuestas en las artes occidentales, como el ejemplo de las máscaras africanas para Picasso. Otro ejemplo es el posimpresionista Paul Gauguin (1848-1903) que tenía lazos familiares con Sudamérica. Nieto de la poetisa Flora Tristán, socialista y feminista del siglo XIX, él y su madre nacieron en París. Al ser de ascendencia peruana, pasó su primera infancia en Perú. Su estancia allí marcó su obra, ya que admiraba el arte precolombino y la combinación de color de los textiles andinos. Gauguin recorrió las colonias francesas en el Caribe y la Polinesia. Son importantes sus estancias en Martinica y en Tahití. En estos espacios experimentó con los planos de color. Sus obras eran expuestas en París y causaron tanto rechazo como admiración.

Los modernismos latinoamericanos son antiacadémicos, anti clasicistas, anti europeos. Recordemos, en el periodo modernista de vanguardias (1906-1950), hasta los europeos eran anti europeos, es decir, estaban en contra de los cánones tradicionales academicistas. Los latinoamericanos que participaron del vibrante entorno modernista de vanguardia. En París participaron de primera mano en estos debates. Muchos acogieron con entusiasmo los postulados y estéticas modernistas, otros pretendieron no repetir modelos y plantear algo exclusivamente propio. Salvo pocos movimientos –la antropofagia uno de ellos– plantearon un enfoque crítico.

Como movimiento moderno latinoamericano, la antropofagia aportó con una discusión crítica de los influjos culturales. En palabras de Fernández Retamar:

Uno de los logros más notables de la vanguardia latinoamericana, en consonancia con la esencia misma de la verdadera vanguardia nacida *críticamente* en Europa, fue su desafiante proclamación de los valores no occidentales en la América Latina. Es el caso de ‘Oswald de Andrade al lanzar, maduro ya el modernismo brasileño, su Manifiesto Antropófago’”.<sup>93</sup>

A diferencia del muralismo mexicano –que acogió el modernismo figurativo con un discurso socialista y de rescate de valores indígenas–, o el universalismo constructivo de la Escuela del Sur de Joaquín Torres García –que buscó trascender estas fricciones de ajeno y propio al buscar una esencia ‘universal’ (por encima de particularidades de cada localidad) del arte y el impulso creativo– la antropofagia insertó un ingrediente que es clave en esta reflexión, el carácter crítico y sobretodo de inconformidad con lo establecido como recurso creativo.

La antropofagia es singular como impulso creativo, considera el contacto entre los influjos internos y externos como fuentes ‘llenos de nutrientes’ para generar propuestas estéticas. Supone también una mezcla experimental y espontánea de los ingredientes. No solamente es interdisciplinar o transdisciplinar en materia de construir nuevos significantes, sino que es además indisciplinar,<sup>94</sup> es decir, no sigue ningún parámetro, ninguna norma, ninguna receta, ninguna estructura. Es indisciplinada, irreverente, inconforme y siempre insurrecta. Deglute lo que considera, en ese momento, relevante y regurgita una propuesta diferente. En este sentido, se escapa de cualquier intento de categorización o de domesticación. La antropofagia no es solo un movimiento estético para un determinado tiempo, es en realidad una actitud crítica, ya que es indisciplinada, inconforme y en constante actitud crítica como postura de reacción frente a la sociedad, frente a las estructuras culturales, y frente a sí mismos. Toma posición frente a la vida y a su actividad, en este caso la producción artística, al plantear su aire desobediente.<sup>95</sup>

La estrategia creativa antropofágica ha sido crítica desde sus inicios (1928), plantea una actitud de revisión y replanteamiento de lo establecido. La estrategia de la antropofagia crítica es en su esencia alevosa. La alevosía del antropófago implica no conocer límites, se permite romper todas las reglas posibles, pues para él/ella no existen reglas. En arte visual, las reglas modernas

---

<sup>93</sup> Fernández Retamar citado en Browne Sartori, “Comunicación intercultural...”, 273. (*el énfasis es mío*).

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Víctor Hugo Pereira, “La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica”. *Cuadernos de literatura*. Vol.18, No.35, (2014), 132-149.

del arte no aplican para ellos. Parámetros como: originalidad, búsqueda de belleza, la idea de genio, reglas básicas de composición, cánones de proporción, figuración, armonía de color, encuadre, buscar lo sublime, seguir normas estéticas. Esto no tiene ningún valor, el antropófago se lo devora todo de un solo bocado, antes que haya sido explicado o asimilado. Una acción que deja perplejo a quien trata de instruir tales normas al ‘bárbaro indisciplinado’.

Antes de entrar de lleno al ‘plato fuerte’ de este capítulo –la indisciplina propositiva de la antropofagia crítica–, se ingresa al debate de las estéticas decoloniales en la Modernidad latinoamericana con el afán de realizar una lectura en clave decolonial de ciertos procesos artísticos modernos. Consideramos necesario un recorrido histórico del movimiento antropofágico desde su gestación, hasta como ha sido reutilizado. Pues una característica singular de la antropofagia frente a otros movimientos latinoamericanos modernos es que renace cuando se la requiere. Es decir que –como un héroe antihéroe– resurge cuando se lo necesita. Como lo destaca Carlos Jáuregui, cuando renace la amenaza de una nueva globalización, un nueva colonialidad, Calibán seguirá resurgiendo, Calibán será llamado a las armas.<sup>96</sup> En este sentido, el accionar estratégico del antropófago –caníbal monstruoso– se acoge como parte constitutiva de identidad latinoamericana, revirtiendo el antivalor de la barbarie como una virtud. Acogiendo tal barbarie y monstruosidad con orgullo y revaloración crítica.

## 2.1 Estéticas decoloniales en la modernidad latinoamericana

El interés por descolonizar la cultura y las artes de Latinoamérica empezó mucho antes que las teorías decoloniales de los años 80’s y 90’s del siglo pasado. Posiblemente no con esa denominación, pero sí con similar intención. Recordemos que la lectura decolonial es una relectura histórica. Para nuestro tema de discusión: las expresiones artísticas, es también una relectura estética. Quisiera plantear tal relectura histórica y estética de la Modernidad latinoamericana, específicamente a los denominados ‘modernismos latinoamericanos’.

Se considera al periodo modernista de América latina –finales del siglo XIX a la mitad del XX– como un acelerado deseo de los Estados y las élites intelectuales por asemejarse a las potencias de la modernidad: Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos. El progreso y el desarrollo del resto del globo se perfilaba con estas potencias como referentes en lo económico,

---

<sup>96</sup> Jáuregui, *Canibalia*: ..., 554.

lo industrial, lo socio-político y lo cultural. Los Estados latinoamericanos, en el afán de modernizarse, importaron modelos civilizatorios modernos bajo la lógica de: si hacemos como ellos, seremos tal como ellos y seremos exitosos al igual que ellos.

Arte, y sobretodo el concepto de «bellas artes», fue adoptado en este período –recordemos el concepto occidental de «arte» como herramienta para construir cultura moderna–. Se considera el nacimiento del modernismo en literatura en la publicación de “Azul” en 1888 por el nicaragüense Rubén Darío que marcó un hito en la literatura latinoamericana y mundial. En las letras, la poética de Rubén Darío y, posteriormente, el “Boom latinoamericano” son analizados ampliamente por críticos latinoamericanos y mundiales como pilares de la literatura modernista. La literatura así como la música latinoamericana, marcan propuestas estéticas –cada una en su género–, propias, auténticas e innovadoras. Han logrado romper el modelo civilizatorio unidireccional, y han combinado valores modernistas, tanto cosmopolitas como locales, en una dicotomía de semejarse a Occidente y de distinguirse a la vez, en diálogo con la modernidad.

Durante este periodo –a diferencia de Europa–, las ‘bellas artes’ se vuelven proyectos estatales de interés nacional. Las escuelas de bellas artes y museos nacionales son fundadas en esta época –la Academia de Bellas Artes de Caracas (1887), el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile (1880), el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México (1904), la Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito (1904), Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana (1913)<sup>97</sup>, etc.–. Lo interesante es que, al contrario de lo esperado por los gobernantes de importar modelos civilizatorios ‘cultos’ y a diferencia de las academias europeas, el carácter crítico y de innovación de modelos estéticos, se dieron al interior de estas instituciones académicas.<sup>98</sup>

Elena Pasionaria Rodríguez explica que, al contrario del academicismo europeo, las academias nacionales latinoamericanas fueron el espacio donde se inician los diálogos con las vanguardias anti-académicas y, simultáneamente, con la creación de un arte “nacional”. Y no solo eso, sino que el carácter de nuevo y vanguardista de referencia cosmopolita modernista se combinó con la revalorización de lo propio, y un reencuentro con los orígenes del pasado y la cultura latinoamericana. Esto provocó un modernismo singular, diferente y dinámico en América latina que, si bien tomó los lenguajes –o se nutrió de ellos, tomando una metáfora digestiva– del

---

<sup>97</sup> Sullivan (ed.), *Latin American art...* ; Rodríguez, “Genealogía de la vanguardia...”, 81.

<sup>98</sup> Rodríguez, “Genealogía de la vanguardia...”



modernismo europeo, desarrolló un modernismo propio en el cual aplicó la vanguardia europea al rescate de lo propio, la nacionalidad y la autoconciencia.<sup>99</sup>

Vinculado a un periodo histórico limitado, aún no perteneciente a una “tradición” propia, pero puesto de manifiesto por medio de obras de gran valor, el “arte latinoamericano” que nació junto con el siglo XX, lo hizo desde una posición doblemente bifronte: hacia el pasado-futuro y hacia lo local-europeo. Se instituyó como el instrumento de síntesis de los valores culturales olvidados por la oficialidad, a los cuales se suman los lenguajes de la vanguardia artística europea, por eso, no es extraño que, ya desde las primeras propuestas, el arte latinoamericano haya estado en estrecha relación con las posiciones socio-políticas protagonistas de la época: los discursos sobre la negritud, el indigenismo, las teorías sobre la clase obrera y campesina; como tampoco es extraño el hecho que la estética de las vanguardias europeas haya sido aceptada por parte de los actores culturales como el medio que, siendo antagónico al academicismo (representante de una posición aristocratizante, rígida y reaccionaria), se convertiría en el primer vehículo crítico de expresión no solo de lo “moderno” y de lo “nuevo”, sino también de lo “propio”.

(...) Una de las contribuciones más interesantes de la vanguardia local, al menos en lo que respecta al arte, fue aquella de unir los dos conceptos: el de “identidad” y el de “modernidad” para poder reflejarse a sí misma.<sup>100</sup>

La autora separa el modernismo latinoamericano en dos momentos: el primero entre 1900 y 1920, denominado como el de los ‘pioneros’ marcado por: la investigación estética, la experimentación formal y un marcado sentido de cosmopolitismo. Y el segundo periodo marcado por una actitud fuertemente política entre 1930-1940, momento en el que los conflictos sociales, las luchas campesinas y proletarias y los ideales de izquierda tomaron fuerza. Muchos artistas modernistas se aliaron a tales ideales, y su arte refleja el compromiso político militante y función social, además de una estética modernista y audaz.

Debido a la fuerza de emancipación del arte del segundo periodo (1930-1940), se suele subestimar el periodo anterior como una copia o trasplante de la vanguardia europea. Sin embargo quisiera detenerme más en este periodo. Los pioneros como los llama Rodríguez,<sup>101</sup> fueron parte del modernismo europeo y parisino al momento de las vanguardias antiacadémicas. Muchos –como Diego Rivera o Camilo Egas– viajaron becados por sus gobiernos, otros –Joaquín Torres García entre ellos– viajaron por su cuenta. Al entrar en contacto con la

---

<sup>99</sup> Ibid., 73.

<sup>100</sup> Ibid., 74-75.

<sup>101</sup> Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros por México; Amelia Peláez, Víctor Manuel García, Marcelo Pogolotti por Cuba; Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Cândido Portinari por Brasil; Roberto Matta por Chile; Emilio Pettoruti, Xul Solar por Argentina; Joaquín Torres García y Rafael Barradas por Uruguay; Armando Reverón por Venezuela; Camilo Egas, Manuel Rendón Seminario, Alberto Coloma Silva por Ecuador, etc. Ibid., 77.

vanguardia, formaron parte de grupos intelectuales, revistas vanguardistas, movimientos estéticos, siendo parte vital del periodo. Se cree que algunos de los latinoamericanos influyeron en los europeos en un juego constante de influencias de lado y lado, pues se veían, tanto americanos como europeos, parte de un mismo grupo de vanguardia, encargado de renovar por completo los parámetros estéticos del arte del momento.

Los procesos bélicos, a nuestro criterio, fueron motivo para que muchos de los pioneros emprendan el viaje de regreso. Lo que Rodríguez llama la ‘valentía del regreso’ fue tanto circunstancial como de fuerza de voluntad. A su retorno algunos de los precursores decidieron replicar el ambiente vanguardista bohemio de París en sus ciudades natales. Sin embargo, algo en ellos había cambiado. El contacto con la vanguardia contribuyó para que muchos –estando lejos de sus lugares de origen– se reencuentren consigo mismos y con sus orígenes culturales. Una autoconciencia de lo que son, de dónde provienen y de redescubrir los valores estéticos de sus propias localidades.

Muchos participaron en revistas de vanguardia en Europa y, después de su retorno, imprimieron revistas en sus países natales. Los ejemplos más destacados fueron: Oswald de Andrade en Brasil con la revista *Pau Brasil* (1924) y *Revista Antropofagia* (1928-1929), El “manifestó muralista” de Siqueiros (1921), las revistas de vanguardia de Argentina como *Martín Fierro* (1919-1920), la revista *Hélice* en Ecuador de Camilo Egas (1926), y la revista *Cercle et Carré* (1930) de Joaquín Torres García con los neoplasticistas de De Stijl, luego reformulada en Montevideo. Es importante considerar, que estos ‘pioneros’ asumieron una postura política y una tendencia estilística propia, también moldearon la faz de las artes plásticas y visuales en Latinoamérica para el siglo XX.

Nos detendremos en dos pioneros, Joaquín Torres García y Tarsila do Amaral, además de un artista de la segunda generación modernista, el cubano Wilfredo Lam. Al realizar esta relectura crítica y estética, lo que se plantea es encontrar en la obra de estos tres modernistas, muestras de argumentos decoloniales, procesos de revalorización de lo propio, y un sentido de ruptura con las imposiciones eurocentristas del arte de aquel momento. Joaquín Torres García por ejemplo fue marcadamente de contra corriente, su exilio era autoimpuesto, ergo su marginalización. Joaquín Torres García insiste que el artista rechace cualquier intento de clasificación, debe ser inclasificable como actitud propositiva.

Otro ejemplo de cómo los latinoamericanos han influido en el nacimiento de movimientos vanguardistas es el caso del mexicano David Alfaro Siqueiros. Durante su estancia en Nueva York –en la crítica década de los años treinta–, fue invitado a dar un taller para artistas americanos sin empleo –entre ellos Jackson Pollock– en los proyectos de la *New Deal* y la *Works Progress Administration (WPA)*. Los “Laboratorios de técnicas modernas en el Arte” de Siqueiros (1936) eran profundamente experimentales. En el centro de la obra *Suicidio Colectivo* de 1936 de Siqueiros se cree, se puede encontrar el germen del estilo *dripping* característico de Pollock, el hecho de lanzar pintura hacia el lienzo y el ‘accidente controlado’. Siqueiros dejó influencias, tanto en su técnica y maneras de pintar al fresco, como de sus ideales de volver al arte público, en los jóvenes artistas estadounidenses. Se cree que se puede encontrar ecos del trabajo de los mexicanos, Siqueiros y Orozco en la obra de Pollock, Mark Rothko, Ashile Gorky, Robert Motherwell y Clifford Still.<sup>102</sup>

Ahora bien, ¿cómo podemos encontrar estéticas decoloniales en la modernidad latinoamericana? La respuesta no está tanto en los estilos, como en las propuestas y sus argumentos. El muralismo mexicano es un ejemplo de una revalorización de la clase campesina y los valores precolombinos. El muralismo intenta rescatar a los pueblos previos a la llegada de Cortez. Con inclinación política socialista–en especial Rivera–, pretende mostrar al europeo opresor como el causante de todos los problemas políticos, sociales y culturales del pasado y del presente. Siguiendo líneas marxistas, insisten en la función social del arte, y como éste debe estar al servicio de la población con el fin de buscar un cambio social. El discurso muralista es marcadamente político y está destinado para despertar rencores colonialistas y orgullos patrios –recordemos el peligro de los nacionalismos excesivos– en la población.

La propuesta aquí no es tan radical. El generar un argumento decolonial en artes puede tener diferentes matices y seguir diferentes recetas. El interés es rescatar otros procesos en Sudamérica y la región caribe, propuestas estéticas que no tuvieron un programa político, ni tampoco un afán de propaganda gubernamental, como lo fue en su momento, el muralismo mexicano de Rivera, Siqueiros y Orozco.<sup>103</sup> En Sudamérica, las dos corrientes principales analizadas –la antropofagia

---

<sup>102</sup> Leticia Álvarez, *The influence of the mexican muralists in the United States: from the New Deal to the Abstract Expresionism* (Tesis de maestría, Virginia Polytechnic Institute and State University, 2001), 41-45.

<sup>103</sup> Al respecto de la función social del muralismo mexicano y el programa gubernamental que lo sostuvo el ministro de educación José Vasconcelos en la década de 1920 revistar: Jaqueline Barnitz, *Twentieth-Century art of latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001), 44-52; Teresa del Conde, “México” en Edward Sullivan (ed.), *Latin American Art in the Twentieth Century* (London & Nueva York: Phaidon, 2000), 24-30.

brasileña y la escuela constructivista del sur de Joaquín Torres García– se presentan como contrapeso al muralismo. Martha Traba explica estos contrapesos distinguiendo a países entre abiertos y cerrados.<sup>104</sup> Esta interesante –aunque limitada– diferenciación entre países requiere de una mejor explicación.

Según Traba, los países con mayor población indígena –México y los de la región Andina– hacia la década de los treinta, se vincularon hacia los pensamientos de izquierda de emancipación de las clases proletarias y campesinas. Su tendencia fue el indigenismo o versiones locales del muralismo mexicano. Otros países –los del cono sur, la costa atlántica brasileña y Venezuela– sin una numerosa población indígena, tomaron la vía del modernismo cosmopolita, la abstracción o el constructivismo. Su vinculación con el comercio, implicó una relación con lo extranjero propia de una vida de puerto –de importación y exportación– de comercio exterior. Lo que Traba anuncia como abierto o cerrado responde en cierta medida, a las dinámicas sociales de las urbes principales. Además, en los países ‘abiertos’ las capitales culturales son portuarias –Caracas, Sao Paulo, Buenos Aires, Montevideo, Valparaíso– mientras que los ejes culturales de los países ‘cerrados’, sus capitales son de tierra adentro –México D.F., Bogotá, Quito, La Paz–. En esta clasificación de Traba de influencias europeas o locales deja por fuera al espacio caribeño, el cual inserta otro ingrediente. Caribe no es ni cerrado ni abierto, ni tampoco una combinación de ambos. El factor afro-descendiente, y su construcción cultural, conjuntamente con la influencia de colonias inglesas, francesas, holandesas lo vuelven un espacio difícil de categorizar en simplemente ‘abierto’ o ‘cerrado’.

Como no podemos describir a todos artistas y corrientes artísticas y estéticas del continente, nos detendremos en las que consideramos propuestas modernistas con argumentos decoloniales. El interés es realizar una reinterpretación estética e histórica de: el universalismo constructivo de Joaquín Torres García, la antropofagia de Tarsila do Amaral, y la propuesta individual y relectura del cubismo que realizó Wilfredo Lam. A partir de sus propuestas, analizar los métodos creativos que aplicaron estos artistas, como una estrategia creativa para la producción de artes plásticas y visuales, ya en el entorno contemporáneo y cercano a nuestro tiempo del arte conceptual y las propuestas posmodernos de este siglo. Como lo habíamos anunciado, interpretaremos la obra de estos tres modernistas como ejercicios antropófagos críticos, y como

---

<sup>104</sup> Martha Traba, “Crítica de Arte en Latinoamérica: el problema de la “existencia” del artista latinoamericano”. *Marta Traba* (Bogotá: Planeta, 1985), 203-204.

sus propuestas fueron innovadoras y singulares. Consideramos necesaria, para una mejor comprensión de sus obras, realizar una genealogía del movimiento antropofágico.

## 2.2 Del manifiesto antropofágico a la actualidad

El interés artístico por la Antropofagia empieza a partir de los años veinte en Brasil. ‘La Semana del Arte Moderna de Sao Paulo’, celebrada en febrero de 1922, se considera el punto de partida del modernismo en aquel país. A partir de 1928, se publica la *Revista de Antropofagia* (mayo de 1928 - agosto de 1929), en la cual participaron muchos modernistas brasileños.<sup>105</sup> En ella, Oswald de Andrade publica el ya reconocido *Manifiesto Antropófago*,<sup>106</sup> un enunciado más provocador y controvertido que su anterior manifiesto *Pau Brasil* (1924) –publicado el mismo año que el manifiesto surrealista de Bretón–. Los pioneros modernistas como Oswald de Andrade y su esposa Tarsila do Amaral adoptan esta actitud creativa, al considerar útiles los recursos de los influjos europeos, así como de los nativos, amazónicos y africanos. Su objetivo –metafórica y simbólicamente– pretende “deglutirlos” (*deglutição*), alimentarse de ellos, en un intento de no imitarlos ni tampoco de negarlos, empleando un lenguaje modernista. Desde sus inicios pretendió ser una reacción al imperialismo y las imposiciones culturales y, al mismo tiempo, generar un sentido de pertenencia para el pueblo brasileño. El antropófago brasileño de los veinte se nutre –o devora– de cuatro matrices culturales: dos de línea foránea, norteamericana y Europea; y dos de línea interna, nativo americana y afro descendiente.

Antes del manifiesto, Oswald y Tarsila, junto con Anita Malfatti, Mario de Andrade y Menotti del Picchia, eran parte del grupo llamado “*Grupo dos cinco*”. Este grupo de tendencia



**Figura 2.** Portada del catálogo de la semana del arte de Sao Paulo, Emiliano Di Cavalcanti, 1922 (fuente: [http://www.estagiodeartista.pro.br/arte/du/cultuarte/talleres/2da\\_talleres/semana\\_22.jpg](http://www.estagiodeartista.pro.br/arte/du/cultuarte/talleres/2da_talleres/semana_22.jpg))

<sup>105</sup> La publicación fue ideada por Oswald de Andrade, Antonio Machado y Raul Bopp: la primera etapa de la revista es de 10 números llamados “dentição”(dientes o piezas dentales) (mayo 1928 – febrero 1929) con escritos de: Mario de Andrade, Jorge da Lima, Plinio Salgado, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Méndez, Menotti de Picchia, Augusto Mayer y Pedro Nava. La segunda etapa, con 15 números, fue dirigida por Geraldo Ferraz (marzo 1929 – agosto 1929) cuenta con textos de: Oswald de Andrade, Geraldo Ferraz, Tarsila do Amaral, Raul Bopp y Patricia Galvao (Pagu). Jáuregui, *Canibalia*: ..., 545-547.

<sup>106</sup>Oswald de Andrade, “Manifiesto Antropófago”, *Revista de Antropofagia*, Mayo 1928, año1(1).

modernista, rescataba los valores locales mientras defendía una estética moderna. En 1929, después del proceso de la *Revista de Antropofagia* los modernistas se dividen en dos grupos: el grupo de los ‘antropófagos’ que valorizaban los influjos modernistas europeos –Oswald y Tarsila entre ellos–, y los ‘nacionalistas’ o puristas que defendían cerrar las influencias culturales y proponer una corriente propia, éstos liderados por Plíneo Salgado.

Cabe destacar que ‘La semana del arte moderno’ de Brasil de 1922 es el germen de lo que años después sería la Bienal de Sao Paulo, importante evento de arte contemporáneo en la esfera artística mundial. Para finales 1947 se crea el Museo de Arte de Sao Paulo,<sup>107</sup> y en 1951 fue el primer evento de la Bienal. Si bien no hay una relación directa entre la semana del arte moderno y la bienal, sin embargo, la gestión del museo, sus directores y colaboradores conocían plenamente los procesos y el impacto –incomprendido al principio por el público paulista– de la ‘semana del arte moderno’ de 1922. El interés del museo, así como de los ideólogos de la bienal, ha sido desde su inauguración, presentar la oportunidad al público de que se interese por el arte, tradicional y moderno, interés compartido por los esfuerzos de 1922.

A inicios del siglo XX, mientras la vanguardia europea se admiraba el carácter insubordinado del “caníbal”, los latinoamericanos lo sintieron parte constitutiva de su identidad. Andrade observó la tradición antropofágica del Brasil como una de sus más valiosas fortalezas. Ser antropófago se convirtió en su propuesta creativa estratégica y la quiso extender hacia los círculos artísticos e intelectuales sudamericanos. Andrade vio cómo se incorporó los rasgos africanos y polinesios a las vanguardias europeas (Gauguin, cubismo, Dadá, surrealismo). Observó una oportunidad –como una especie de revelación– que los valores nativos y afros del Brasil se usen críticamente para renovar las artes y las letras brasileñas al combinarlo con propuestas de vanguardia modernistas.

La antropofagia como impulso creativo y fuente de inspiración artística fue retomada en tres ocasiones después de la publicación del manifiesto, todas en el mismo Brasil, sin embargo como aproximación teórica, ya ha trascendido fronteras nacionales. Después de las primeras bienales de Sao Paulo en los cincuentas, los fenómenos de la cultura de las masas, exportados por Estados

---

<sup>107</sup>Fundado –entre otros–, por Assis Chateaubriand. Empresario, filántropo y comunicador. Responsable de la apertura de la primera emisora de televisión de América del Sur, *TvTupi* en 1950. En *TV Tupi* se lanzó el primer informativo y la primera telenovela brasileña de la historia “*Sua vida me pertence*” lo que marcaría las pautas para el fenómeno latinoamericano de las telenovelas. Ver: Marialva Carlos Barbosa, “Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil.” En: Ana Paula Ribeiro Goulart, Igor Sacramento y Marco Roxo, *História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje* (São Paulo: Contexto (2010), 15-35.

Unidos –la vida de suburbios, los electrodomésticos y automóviles, la radio y el Rock and Roll, en general el “sueño americano”– invadían la oferta cultural de todas las latitudes. La radio y la televisión reflejaban y modelaban el estilo de vida norteamericano y mundial. Previo a la televisión, la radio brasileña daba importancia a las expresiones locales como la bossa y la samba junto con la entrada de música como el Rock and Roll.

*Tropicália* fue una heredera de este fenómeno de masas. El movimiento cultural *Tropicália* planteó, para el final de los sesenta, una renovación de las artes y las letras del Brasil. Enfocado en música, teatro, poesía y literatura, reactivó los principios de la antropofagia de Andrade y pretendió combinar lo local con lo moderno de manera experimental e innovadora. Intentó interconectar las influencias del Rock and Roll con la bossa, la samba y el pop brasileño. Planteaban una fusión de la cultura popular y tradicional con lo moderno y novedoso del pop norteamericano. Los tropicalistas fueron: Caetano Veloso, Gilbeto Gil, Gal Costa, Tom Zé y el grupo de rock psicodélico llamado Os Mutantes, además del poeta Torcuato Neto. El interés del tropicalismo fue combinar de manera innovadora y novedosa la tradición brasilera con la innovación de la cultura popular de masas.<sup>108</sup>

*Tropicália* escoge –interpretando a Andrade– la *deglutição* de la cultura de masas, del cine norteamericano y la música rock, como los modernistas habían hecho con los movimientos de vanguardias estéticas europeas en los años 20. Políticamente, se trataba de una disidencia no sólo frente a las tendencias nacionalistas “verdes” sino frente a la dictadura militar.

Al igual que la vanguardia de los 20, *Tropicália* juega con las *multitemporalidades* de la cultura brasileña: trópico e industrialización, lo premoderno y los moderno, lo rural y lo urbano. *Tropicália* resaltaba mediante la representación “grotesca” de anacronías culturales la convivencia de diversos tiempo en el Brasil.<sup>109</sup>

En artes visuales, el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo presentó una muestra denominada *Nova Objetividade Brasileira* en 1967. En ella, Hélio Oiticica presentó sus instalaciones penetrables *Tropicália: PN2 (la pureza es un mito)* y *PN3 (Imagenético)*. En estas instalaciones penetrables –para el momento, propuestas innovadoras– Oiticica propone un contacto sensorial y físico de ‘ingresar’ a una obra artística. Una experiencia integral que no solo alude a la visión. En la instalación, pretende recrear un ambiente tropical, con plantas y aves, caminos de pedregal y

---

<sup>108</sup> Jáuregui, *Canibalia*: ..., 547.

<sup>109</sup> Ibid., 546-547.

arena, como si quisiera llevar la vida de las zonas rurales del trópico a los salones del museo.<sup>110</sup> En este sentido, pretender mostrar al público paulista que, su diario vivir en un ambiente tropical es en si mismo, una obra de arte. Hace referencia al modo de vida, a los espacios creados en los ambientes urbanos y rurales. Importante es destacar que esta exhibición y el movimiento *Tropicália* se dieron en momentos de dictadura militar (1964-1985) y cabe señalar que, después del lanzamiento de su álbum/manifiesto de 1968, los tropicalistas fueron perseguidos y torturados por la dictadura. Dos de sus líderes, Caetano y Gilberto Gil fueron encarcelados, y luego exiliados en Londres hasta 1972.<sup>111</sup>

El movimiento *cinema novo* coincide con *Tropicália* en los sesentas y setentas. En los dos ejemplos analizados por Jáuregui, *Macunaima* (1969) de Joaquim Andrade y *Como era gostoso meu francês* (1971) de Nelson Pereira Dos Santos destaca el empleo de la metáfora caníbal para representar lo que ha ocurrido con la cultura brasileña por medio de la dramatización ritual. En *Macunaima* se ironiza los mitos nacionales de identidad. La sátira de la identidad y el progreso se convierten en una especie de ilusión utópica. En *Como era gostoso meu francês* se invierte la historia caníbal de Hans Staden, en lugar de que el rehén escape de su secuestro y escriba sus relatos, en el film, efectivamente es comido por los tupinambás. Tomándose la libertad de revertir la historia entre vencedores y vencidos.<sup>112</sup>

En 1998, la Bienal de Sao Paulo en su edición XXIV hace un tributo a la antropofagia en conmemoración de la publicación del *manifiesto* de 1922. En su propuesta curatorial enfatizaba el canibalismo y la propuesta modernista de Andrade. Además la antropofagia, menciona Jáuregui, ha reaparecido con la utilización del canibalismo en la década del 2000 en novelas como *Meu querido caníbal* (2000) y *Domingos Vera Cruz: memorias de um antropófago lisboense no Brasil* (2000). En la actualidad ha sido revisada en el trabajo de críticos literarios y culturales que plantean paralelismos de la antropofagia con la “*carnavalización* y el *dialogismo* (Mijail Bajtin), con la *deconstrucción* (Derrida) y con la mímica *poscolonial* (Homi Bhabha)”.<sup>113</sup>

En el 2012, el crítico de arte portugués Rui Cepeda portugués presentó en Londres la muestra artística *Os Culturofagistas*. En la cual parte del acto caníbal y culturofágico de alimentarte de la

---

<sup>110</sup> Canejo, *The Resurgence of Antropophagy...*

<sup>111</sup> Caetano Veloso y Bárbara Einzig, *Tropical Truth: a story of music an revolution in Brazil* (New York: Knopf, 2002).

<sup>112</sup> Jáuregui, *Canibalia: ...*, 547.

<sup>113</sup> *Ibid.*, 542.



obra de alguien más como eje principal. En la muestra se presentan videos, fotografías e instalaciones de ambos lados del Atlántico: Portugal, Brasil, África del Sur y Europa occidental. ‘El que se come cultura’ plantea diálogos entre artistas, ya que uno de los factores de la propuesta es que cada artista se alimente del proyecto artístico del anterior para crear algo nuevo, en una cadena interconectada de obras que se han canibalizado entre todas ellas.

El texto de Carlos A. Jáuregui analiza no solamente a la antropofagia cultural y al canibalismo en su historicidad, sino que lo analiza como un proceso intrínseco de la realidad latinoamericana contemporánea. Analiza el consumo de los medios, y las industrias culturales de la comunicación y plantea al consumo en sí, como el fenómeno que marca los valores culturales de la contemporaneidad posmoderna. Manifiesta que:

Quando consumimos e incorporamos en nuestra vida mercancías, imágenes y mensajes, como cuando comemos, definimos quienes somos. No son –discúlpe-se la insistencia– los alimentos, ni las mercancías en sí, sino el comer o el consumir, lo que sirve para pensar(nos).

El *consumo* define la formación identitaria como antes lo hiciera en el discurso cultural latinoamericano el *mestizaje* de Vasconcelos, la *deglutição* de Andrade, el *proceso transculturador* de Ortiz o el *ars combinatorio* de Rama. La metáfora de la incorporación o reconversión de bienes simbólicos (consumo) es una visita posmoderna a las metáforas modernas de la *transculturación* de Rama y a la *antropofagia cultural* brasileña, con la diferencia que en la hibridez hay un notable *desvanecimiento de lo nacional* y se insiste en la capacidad que tiene la llamada “cultura popular” (no solo la alta cultura) de apropiar antropofágicamente el capital cultural. El consumo –por supuesto– es una práctica que excede la *ciudad letrada* y funciona en un campo cultural más amplio.<sup>114</sup>

El acto antropofágico de consumo cultural está presente en la posmodernidad, más aún con la interconexión actual. El consumir y al mismo tiempo asimilar –para el antropófago: deglutir– es su mayor fortaleza. Nutrirse de sus enemigos para absorber su energía interior y su fuerza. Menciona la agencia política en los medios de comunicación, radio, televisión, la ‘pantalla’, pero también los productos culturales como el cine, la literatura, el arte visual como espacios de confrontación de discursos políticos, unos de hegemonía otros de subversión, unos de corriente principal, otros de contracorriente. En todos existen diálogos entre actores políticos, las fuerzas operantes de confrontaciones de pensamiento se vuelven espacios de disputa. El acto de ‘consumir’ cultura se ha vuelto un intercambio poli-direccional a tal punto que consumir ya no solo es un atributo latinoamericano, sino que es ya una característica mundial.

---

<sup>114</sup> Ibid., 580.

La *comunicación y la cultura* constituyen hoy un campo primordial de batalla política: el estratégico escenario que le exige a la política recuperar su dimensión simbólica –su capacidad de representar el vínculo entre los ciudadanos, el sentimiento de pertenencia a una comunidad– para enfrentar la erosión del orden colectivo.<sup>115</sup>

Como crítica decolonial, la antropofagia puede ser vista no solo como una propuesta estética, sino también política ya que la actitud ‘caníbal’ es desafiante, irreverente, agresiva, salvaje, ingobernable<sup>116</sup> y de igual manera es indisciplinada<sup>117</sup> pues señala y amenaza a la matriz moderno/colonial. La antropofagia de la primera mitad del siglo XX fue crítica y política, en este sentido ha podido ser revitalizada y reutilizada cuando se la ha necesitado. Durante los años sesentas y setentas, en momentos de dictadura militar, pero también en el presente, cuando la deriva ideológica y el desencanto marca los compases dislocados de la posmodernidad, el proceso antropofágico puede ser empleado como método creativo y de agencia política, pero también de acción cultural.

### 2.3 Metáforas digestivas

Tomando la idea de consumo de Jáuregui quisiera expandirla con otra metáfora. El mundo de los alimentos como un microcosmos de la oferta cultural: tenemos comida rápida, comida chatarra, de casa, restaurantes de todas las nacionalidades, comidas gourmet, de autor, etc. El consumo de la oferta cultural define nuestra realidad, de lo que nos alimentamos, de lo que nos nutrimos como espectadores y productores culturales. En el caso de los artistas, cineastas, literatos, músicos la antropofagia es simbólica y lúdica, el alimentarte del otro implica tomar como referencia lo que hace, lo que ha hecho, lo que dice, así como sus estrategias y obras. Al alimentarse de la “víctima” de la ingesta, simultáneamente se le rinde tributo, y también se lo vuelve alimento común, así se lo ‘baja del pedestal’, artista u obra, se elimina su aura intocable.

El/la antropófago/a se alimenta de todo, saca los nutrientes de todo lo que ingiere. Y el alimentarse es su mecanismo de supervivencia, si se alimenta sobrevive. Quien no se alimenta, muere de hambre. En el campo simbólico de la cultura contemporánea (de masas, cultura

---

<sup>115</sup> Jesús Martín Barbero en Jáuregui, *Canibalia*:..., 581.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Browne Sartori, “Comunicación intercultural, antropofagia...

hegemónica o contracultura), el antropófago encuentra su festín. Puede comer lo que se le antoje, lo que le plazca. Al contrario de lo que ocurría con moderno del arte tan preocupado por la originalidad, ahora los préstamos, citas, ‘covers’, apropiaciones y reinterpretaciones en el arte, letras o música no son condenadas como actos de plagio o atentados a la originalidad artística. Los procesos antropofágicos culturales rinden tributos y revaloran, al mismo tiempo que proponen nuevas estrategias creativas, convirtiéndolos en propios y dándoles un nuevo giro.

El proceso antropofágico consta de cinco pasos: 1) Buscar el alimento: cazar o recolectar 2) Ingerir lo seleccionado, 3) Extraer los nutrientes y digerirlos, 4) Regurgitar un producto distinto; y finalmente 5) Desechar lo innecesario. Miremos sinónimos de la acción de comer, del proceso de *deglutição* cultural. Para ‘ingerir’: comer, adoptar, tomar, devorar, picar, masticar, engullir, deglutir, alimentarse, morder, tragar, consumir; para ‘digerir’: nutrirse, asimilar, apropiar, sustentar, mantener, atiborrar, fortalecer, vigorizar, reforzar, incorporar; para ‘regurgitar’: expulsar, devolver, vomitar; para ‘desechar’: excretar, excluir, descartar, eliminar, rechazar, despreciar, arrojar. Ampliamos un poco más la descripción de los pasos del proceso antropófago:

- 1) *Buscar el alimento: cazar o recolectar.* Aquí una metáfora de la selva. Las tribus amazónicas son tanto cazadoras, como recolectoras y agricultoras. Para la caza emplean varias estrategias: ponen trampas, emplean lanzas, flechas, dardos envenenados, pero también redes de pesca y plantas tóxicas. Recolectan plantas, frutos, vallas, insectos. Son agricultores de frutos y tubérculos. Han aprendido a aprovechar su entorno y han encontrado maneras ingeniosas de encontrar su alimento. Ir de cacería y recolección en el ámbito cultural es reconocer las herramientas disponibles para la búsqueda. Buscar en el ‘menú’ –la oferta cultural–, tanto la de las industrias culturales como las de subculturas, contracultura, y otras fuentes diversas. Todas las ‘pantallas’ son fuentes, la internet es una fuente enorme de información, pero tampoco hay que dejar de lado las bibliotecas, los archivos, las hemerotecas, los fondos documentales y musicales. Después de explorar toda la oferta, el antropófago se dispone a la selección.
- 2) *Ingerir lo seleccionado.* La ingesta de la oferta cultural define al antropófago. En cierto punto parecería que quiere comérselo todo, ordenar cada plato del menú, sin embargo el acto de selección es propio del antropófago crítico. Las tribus amazónicas que practicaban la antropofagia, se alimentaban de los enemigos vencidos. Se alimentaban de

los más fuertes guerreros con el optimismo de incorporar su fuerza, su valor y sus estrategias de guerra. El acto antropofágico simbólico pretende volverse más fuerte al ingerir los mejores atributos de los enemigos más fuertes. El acto antropófago es ritual y vuelve a los guerreros (productores culturales) más fuertes y preparados para la batalla. Pues ingiere a los mejores y más fuertes ‘enemigos vencidos’.

- 3) *Extraer los nutrientes y digerirlos.* Una vez que se ha tragado el alimento, empieza el proceso interno. El alimento se asimila en el sistema digestivo que procesa lo ingerido. Lo fragmenta, lo separa, lo descompone y lo diluye. El estómago tiene jugos gástricos para tal proceso. En el proceso de ingerir referencias culturales, estéticas y visuales, el proceso se realiza de manera intelectual, sensorial, emocional y creativa. Implica un acto consciente, pero también espontáneo. No neguemos la experimentación, el azar y el encuentro lúdico de este proceso creativo. El incorporar y apropiarse de referentes intelectuales y artísticos es asimilarlos íntegros o en partes. Es decir dejar al juego libre de tomar un aspecto, una parte o la totalidad de lo que se ha ingerido.
- 4) *Regurgitar un producto distinto.* Una vez asimilados los nutrientes, el regurgitar ya no es parte del acto antropofágico amazónico (los antropófagos no vomitaban lo ingerido). Proviene de la propuesta de Oswald de Andrade quien lo emplea para ejemplificar en el proceso creativo de escribir o producir una novedosa obra literaria, musical o visual. Regurgitar es el aporte artístico, fruto de la fusión y mezcla de todo lo asimilado. La acción de devolver los nutrientes en una nueva combinación se vuelve la manifestación que demuestra el acto antropófago. La obra producida encierra los elementos deglutidos en una reorganización, se vuelve la evidencia del banquete, una prueba de que el acto antropofágico ha sido realizado. Además, el resultado se volverá una nueva propuesta que podrá ser ingerida por un siguiente antropófago si lo desea.
- 5) *Desechar lo innecesario.* La acción de desecho es un proceso de limpieza. Excretar es de vital importancia para el proceso de digestión. Permite eliminar lo que no fue utilizado en la propuesta artística. Permite además, completar el ciclo, vaciar el sistema para alimentarse nuevamente. Puede parecer desagradable, sin embargo, quitando el prejuicio que se tiene a los fluidos y desechos del cuerpo, el paso cinco de excretar es también un acto de liberación, de empezar de cero y no caer en redundancias artísticas.

Recopilando los cinco pasos del proceso: Recolecto, ingiero, digiero, regurgito, excreto. El ejercicio antropofágico comparte los pasos de la acción de comer, alimento para el cuerpo, en el campo cultural, alimento para el proceso creativo del taller/laboratorio del artista. La estrategia de tragar es: tomar y seleccionar lo bueno, desechar lo demás. Lo que no nutre, lo que no es alimento, es descartado. En este sentido todo influjo es bienvenido, ya que la selección del antropófago se encargará de tamizar los nutrientes necesarios y desechar lo demás.

La siguiente metáfora que colocaremos ‘sobre la mesa’ es el concepto de la cocina. La gastronomía latinoamericana es también una acción antropofágica. La cocina latinoamericana se caracteriza por una fusión de ingredientes y métodos de cocción que la vuelven única. La gastronomía mexicana ha sido declarada patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2010, precisamente por combinar la cocina precolombina, los ingredientes y procesos nativos, con los introducidos por la cocina y el gusto occidental. La culinaria peruana emplea el término de «fusión» para denominar a su gastronomía, ya que incorpora a la mezcla valores y productos andinos, asiáticos, occidentales y afro descendientes.

Muchos de los platos típicos de nuestra América poseen componentes sincréticos. Mezclas y combinaciones no solo de ingredientes crudos, sino también de procesos de cocción, modos de preparar alimentos y combinación de sabores, especias y condimentos.<sup>118</sup> La cocina latina es un crisol de mezclas culturales, una fuente particular de análisis de procesos de hibridación ya que, a diferencia de las demás instituciones donde existió intercambio cultural –religiosidad, leyes, lengua, artes, festividades– dentro de la cocina no hubo supervisión o control colonial. La cocina juntó en un mismo espacio creativo, saberes (el “know how”) de todas las matrices culturales. En la cocina de la colonia se entremezclaron, los gustos de la dueña de casa (occidental), la cocinera esclava (negra), y los ingredientes y saberes de las criadas indígenas (nativas), y lo más importante, fue espontáneo y no supervisado, al combinar ingredientes y métodos que tenían a disposición. “Sudamérica es, quizás, el continente del mundo que más ha experimentado, involuntariamente, la estrategia del mestizaje: la identidad de los indios, la española, la portuguesa y la africana han dado vida a un modelo de cruce único en el mundo, partiendo de algunas características de compatibilidad irrepetibles”.<sup>119</sup> La cocina es un espacio de

---

<sup>118</sup> Pedro Morales Santana, *Estudio sobre la gastronomía prehispánica y colonial de la Ciudad de Guayaquil y propuesta bibliográfica* (disertación doctoral, Universidad de Guayaquil, Facultad de Ingeniería Química, 2013).

<sup>119</sup> Morace, *La estrategia del colibrí...*, 49.

representación que, tras los procesos de intercambio, colonial y republicano, ha derivado en la culinaria variada, ‘rica’ y diversa de la gastronomía latinoamericana.

La cocina latinoamericana, como otro ejemplo antropofágico, combinó los valores locales y extranjeros, fusionó gustos, sabores y combinaciones de ingredientes. El producto final es una combinación, un maridaje de sabores que, con el tiempo, se convirtieron en valores identitarios para cada pueblo americano. Al trasladar la metáfora digestiva al campo artístico ¿Cuál sería y qué características tendría la ‘cocina’ del artista contemporáneo? En tiempos pre modernos, el taller del artista era un laboratorio de alquimia, con libros de recetas, ingredientes de diversas latitudes y artefactos especializados. Una cocina de pigmentos, materiales y procesos. La propuesta de este documento es, revitalizar el carácter de alquimia del taller de arte, no solo para experimentar con ingredientes materiales, sino combinar conceptos y argumentos. Una cocina experimental y conceptual.

Quisiera salir del campo artístico por un momento y plantear que el acto antropofágico también opera en la academia. El texto académico es un ejercicio antropofágico. La investigación se construye a partir de un marco teórico, una serie de aportes, científicos y teóricos, de diversos autores. La disciplina avanza, tomando lo mejor y más destacado de estudios previos. El autor de un texto académico se ‘nutre e incorpora’ los postulados de los autores de los cuales se ‘alimentó’ para proponer un nuevo aporte al campo. No solo te subes en hombros de gigantes, como dijo Newton, sino que te los comes. La bibliografía y las referencias, al final de cada texto son la evidencia de una acción antropofágica académica.

Volviendo al campo cultural, Francesco Morace emplea otra metáfora digestiva. En su texto *La estrategia del colibrí* plantea el proceso alimenticio del colibrí como estrategia para contrarrestar la globalización. Plantea el proceso de polinización del colibrí como un antídoto para la homogeneizante globalización.<sup>120</sup> La estrategia del colibrí y la polinización, explica Morace, involucra a los agentes culturales (colibrí), las prácticas culturales diversas (flores) y la acción de polinización (intercambio) como un proceso de intercambio cultural colaborativo y participativo. Un proceso digestivo, también un proceso creativo. El colibrí vuela de flor en flor, alimentándose, al mismo tiempo que poliniza las flores que visita. “La inteligencia digestiva: es el centro de la asimilación, con su talento extraordinario para recibir, digerir y metabolizar los

---

<sup>120</sup> Ibid.,49-55.

ingredientes culturales, espirituales y materiales que llegan del mundo exterior, y hacer una digestión veloz, inexorable y creativa de lo moderno”.<sup>121</sup>

Al pensar esta estrategia de polinización, observé que si bien podía aplicarse a las artes, no terminaba de funcionar completamente, faltaba un ingrediente: el producto artístico. Rápidamente pensé en otro polinizador: la abeja. El oficio de la abeja describe mejor el proceso de creación artística: la abeja vuela de flor en flor (fuentes culturales diversas), recolecta el néctar (materia prima) y poliniza (intercambia). Dentro de su sistema digestivo, el aparato del insecto procesa lo recolectado y produce un resultado, la miel. La miel es el producto terminado (producto cultural o artístico) del cual no sabemos de cuántas ni de cuáles flores fue extraído su néctar. La miel es el alimento de la colmena, y esta es otra de las diferencias con el colibrí, la abeja trabaja en colectivo, para la supervivencia de la colmena, el colibrí actúa en individual.

#### 2.4 Modernismos latinoamericanos: tres casos principales

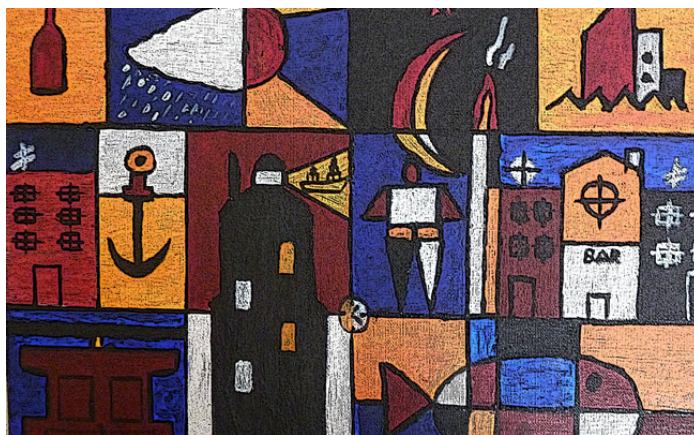
En este apartado nos concentraremos en tres casos modernistas latinoamericanos: Joaquín Torres García, Tarsila do Amaral y Wilfredo Lam. Hemos seleccionado estos tres ya que, ejemplifican el proceso que hemos descrito hasta ahora. No quiere decir que no existan otros artistas “de acá” que hayan realizado ejercicios antropofágicos –como Roberto Matta, Camilo Egas, Armando Reverón, Emilio Pettoruti, Xul Solar, incluso el fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo que se alimenta de Weston–, sino que en la obra y los procesos creativos de los tres, vemos la mejor manera de ejemplificar la antropofagia crítica y decolonial.

Los tres artistas incorporaron los más destacados movimientos artísticos de vanguardia de principios de siglo: Torres García acogió abstraccionismo y constructivismo; Tarsila, el cubismo, el figurativismo modernista, el realismo social y el surrealismo; y Lam por su parte el cubismo y surrealismo. En la primera mitad del siglo XX existían diversas maneras de ser vanguardista, sin embargo los que más seguidores tuvieron en América Latina fueron: el cubismo siguiendo a Picasso, el constructivismo del tipo abstraccionista, y el surrealismo impulsado por Picabia, Tzára y Bretón. Los tres caminos modernistas, no solo fueron innovadores en lo formal, sino que fueron sustentados por escrito en postulados teóricos, modos de hacer arte, y elementos conceptuales. A continuación los tres casos modernistas por orden cronológico.

---

<sup>121</sup> Ibid., 18.

Joaquín Torres García (1874-1949), es probablemente el más destacado de los tres. Uruguayo de nacimiento, su familia paterna de Cataluña. En su juventud, su familia se traslada a Barcelona y Joaquín empieza su vinculación artística en la esfera cultural de la capital catalana. De la misma generación que Pablo Picasso, Torres García entabla amistad con él y con Antoni Gaudí. En Barcelona, Torres García empieza su carrera de artista y pedagogo de arte. Se traslada varias veces; reside en Mataró, Barcelona, Nueva York, Bruselas, París, Sarrià, Villefranche-sur-Mer; además de visitar Italia y Suiza y los Estados Unidos. Cuando se traslada a París, conoce a Theo Van Doesburg y Piet Mondrian, y es co-fundador el movimiento neo plasticista *De Stijl* que defendía el arte abstracto. Se destacó como pintor abstracto geométrico, pero también como pedagogo y teórico de arte. Su primera publicación es *Notas sobre arte* (1919), publicada en Barcelona. Funda el grupo “*Cercle et Carre*” (círculo y cuadrado), “Arte concreto” y el grupo “Abstracción-Construcción”. En Madrid termina el texto “arte constructivo” y lo publica en Uruguay con el título *Estructura* (1935) como preámbulo de su más importante texto publicado en Sudamérica *Universalismo Constructivo* (1944) que recopila sus lecciones y pensamientos sobre arte.



**Figura 3.** *Composición constructiva*, Joaquín Torres García, 1927-1949  
(fuente: imagen tomada de: [http://img.viajeauruguay.com/torres-garcia\(1\).jpg](http://img.viajeauruguay.com/torres-garcia(1).jpg))

Pretende reformular el ámbito artístico de Montevideo al fundar escuelas/talleres para jóvenes artistas. El “Taller Torres García” fue un espacio creativo y diverso, un laboratorio de experimentación, que incluía talleres de dibujo, pintura y construcción con objetos. Las clases/seminarios se realizaban abiertamente y Torres García transmitía sus ‘lecciones’ a manera de charlas. El postulado teórico del *Universalismo Constructivo* plantea llegar a la esencia ‘universal’ del arte, una búsqueda espiritual, formal y abstracta. Recordemos los postulados de *Lo espiritual en el arte* (1912) de V. Kandinski en torno al valor simbólico y trascendente del arte. Torres García comparte esa línea de pensamiento. Pero él va más allá, menciona la importancia del sentido de lo local y de establecer una ‘Escuela del Sur’. Pretende trascender los



valores impersonales de la abstracción e insertar elementos, símbolos y dibujos que establezcan relaciones con el espectador empleando el mismo lenguaje abstracto.

Joaquín Torres García se alimenta de las corrientes vanguardistas, las aplica y también las enseña. Su obra teórica es un importante aporte a la teoría de las artes latinoamericanas. Él es el primer modernista que plantea una independencia estética para la teoría del arte latinoamericano. No solamente en lo formal es necesario liberarse de Europa sino también en pensamiento estético, es decir una liberación epistémica. En este sentido, plantea una de-colonización de la teoría y filosofía del arte occidental y plantea trascenderla. Generar un arte sin tiempo y sin ataduras con lo Europeo. A su retorno a Uruguay, observó la importancia de generar vínculos con el contexto, y reinsertó valores locales en sus dibujos. No solo precolombinos (que tanto admiraba) sino imágenes reconocibles de la modernidad urbanística, edificios, buques, faros, casas (es decir del presente). Entre las imágenes recurrentes en su obra: la cruz –tanto cruz del sur como eje de sus ‘estructuras’–, el hombre –como imagen de la humanidad–, los astros sol y luna –una relación con lo sublime–, y el rectángulo áureo –importante en toda su obra, la proporción áurea–.

Una tarea pendiente para las artes y la estética de América latina es la formulación de una teoría latinoamericana del arte. Han existido algunos intentos,<sup>122</sup> sin embargo, aún es un ejercicio de debate que debe ser insertado en los planes curriculares a nivel medio y superior en artes, además de generar equipos de investigación en torno a esta empresa teórica y estética. Los postulados teóricos y pedagógicos de Joaquín Torres García pueden ser un punto inicial.

Tarsila do Amaral (1886-1974) es parte de la modernista Académie Julian<sup>123</sup> en París y luego estudia con el cubista Fernand Leger. De él aprende el uso del color, las composiciones de planos y el manejo atrevido de las proporciones. Su infancia fue acomodada, ya que vivía en la plantación de café de su familia. Su estancia en Europa, en especial en París, marcó su

---

<sup>122</sup> Uno de los principales el de Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres *Hacia una teoría latinoamericana del arte* (1991) citado en la introducción de Adolfo Colombres, *Teoría transcultural...*, 10-12.

<sup>123</sup> Importante es mencionar que durante la época modernista de principios de siglo, las academias de bellas artes europeas tenían estrictos procesos de selección de estudiantes. Muchos eran rechazados y mujeres ni siquiera eran consideradas. Durante este periodo, dos artistas fundaron escuelas privadas como alternativa al academicismo decadente. Estas academias –La Académie Julian y la Académie Colarossi– eran innovadoras en propuestas pedagógicas y tenían el carácter abierto e inclusivo, aceptaban a mujeres y además, algo impensado para la época, permitían a mujeres el estudio de modelos desnudos. Al respecto revisar Catherine Fehrer, *Women at the Académie Julian in Paris*, 752-757 (The Burlington Magazine, 1994) y Jane R. Becker, *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian* 1999). Tarsila do Amaral y Pagú estudiaron en la academia Julian, mientras que Paul Gauguin, Camille Claudel y el ecuatoriano Camilo Egas lo hicieron en la academia Colarossi.



**Figura 4.** *O pescador*, Tarsila do Amaral, 1925 (fuente: imagen tomada de: <http://movebr.wikidot.com/galeria:tarsila-do-amaral>)

inclinación por el modernismo, sin embargo como menciona Rodríguez, la distancia hace que Tarsila y otros ‘pioneros’ se re enamoren de sus países de origen y decide en 1922 su regreso.<sup>124</sup>

A su retorno Tarsila emprende la tarea de reencontrarse con Brasil, no solamente el portuario y cosmopolita, sino el rural, el de tierra adentro, el tropical y el ambiente puro y original del campo y la selva brasileña. Tarsila mezcla lo naif, el cubismo y el modernismo con la localidad: el paisaje natural y social. Su uso de cromática y composición tienen rastros surrealistas. Uno de sus procesos creativos destacados, fue el viaje de exploración y redescubrimiento que emprende a la cultura interna del Brasil, en especial a la provincia de Minas Gerais. Su búsqueda es externa pero también interna, hacia su propia identidad como brasileña, como tropical. Su viaje tierra adentro le permitió observar la riqueza cromática y formal del contexto tropical.

La antropofagia es la estrategia de tragar, en especial tragarse al hombre blanco. Tarsila se alimenta del modernismo, pero lo contrapone con la vida rural premoderna brasileña. Así como se alimentó del modernismo europeo, en su viaje de redescubrimiento, se nutrió también del Brasil de tierra adentro. Aquí la importancia del proceso creativo antropofágico de Tarsila, que no solamente se alimenta del ‘enemigo’ europeo, sino que come de sus propias raíces locales.



**Figura 5.** *Abaporu*, Tarsila do Amaral, 1928 (fuente: imagen tomada de: <http://www.elestudiodelpintor.com/wp-content/uploads/2015/03/6-Tarsila-do-Amaral-Abaporu.jpg>)

<sup>124</sup> Rodríguez, “Genealogía de la Vanguardia...”, 80.

Ingiera lo nativo, lo afro, lo tropical, lo rural. Permite al público paulista este reencuentro con lo tropical rural, fascinados por la modernidad industrial. Tarsila les recuerda sus raíces, quienes han sido, y fortalece así el sentido de pertenencia. Su obra más conocida es *Abaporu* (1928) traducido del tupí guaraní como ‘el hombre que come’. Este hombre desnudo, sentado sobre la tierra bajo un sol insistente, tiene los pies enormes y una cabeza diminuta. Un retorno al cuerpo desnudo, pero también de fuerte pertenencia con lo local; con los pies enormes ‘bien asentados’ sobre tierra brasileña.

Tarsila do Amaral realiza un proceso antropofágico integral, ya que no solo se nutre del cubismo de Fernand Leger y del modernismo parisino, sino que se alimenta de sus propias raíces tropicales, un ejercicio antropofágico de doble sentido. Destaca lo propio más allá de un primitivismo, podríamos hablar de un realismo tropical. Emplea el modernismo para reivindicar el Brasil olvidado por la vanguardia citadina. El recorrido de Tarsila le permite reencontrarse con el pueblo y los «otros» del Brasil. Un descubrimiento tanto del paisaje, como de las poblaciones. Su obra rinde homenaje a los hombres y mujeres de la vida simple y rural del trópico.

Wilfredo Lam (1902-1982) pertenece a la segunda generación de modernistas. Lam – veintiocho años menor que Joaquín Torres García y dieciséis menor que Tarsila– proviene de una singular mezcla étnica. Su padre fue migrante chino, y su madre afro descendiente. Crece en Sagua La Grande, Cuba siguiendo las tradiciones católicas y también de creencias africanas sincréticas de su poblado. De pequeño conoce las tradiciones de la santería y los ritos orishas. Después de una estancia en España, viaja a París en la década de los treinta y conoce a Picasso, que pronto se convirtió en su protector. Allí conoce el cubismo y el surrealismo, mas busca su propia interpretación de ambos movimientos modernistas.

Su obra más importante es *La jungla* (1943) en la cual combina el cubismo con su despertar de la conciencia y revaloración de las tradiciones afro caribeñas. A su regreso a Cuba pretende problematizar la condición de diáspora de las costumbres africanas, “folklorizadas” como productos curiosos y exóticos para el turismo. Con el uso del cubismo y el desarrollo de su propio estilo, Lam pretende revalorar lo místico, simbólico y ritual de las tradiciones africanas. Menciona Lam que sus pinturas son una especie de ‘caballo de Troya’ que arrojan –vomitan– figuras monstruosas y alucinantes, que atormenten los sueños de los explotadores.<sup>125</sup> Es decir,

---

<sup>125</sup> Paulette Richards, *Wilfredo Lam: A Sketch* (Johns Hopkins University press, 1988)

que sus imágenes, empleando el lenguaje cubista, sean una “macumba” para los blancos y letrados, una resistencia intrusa dentro de los círculos del arte.

Wilfredo Lam reivindica lo ‘primitivo’ de lo nativo americano y lo negro, ya que le otorga vida, le vuelve sujeto simbólico. A diferencia de lo que Europa había hecho con las máscaras africanas –de la mano de Picasso y Matisse– volverlas objeto de análisis formal sin preocuparse por estudiar sus significados intrínsecos, Lam las reconvierte en sujetos atemorizantes. Lo que Europa ha objetivado, Lam lo resinifica, reinsertando los valores rituales y míticos de lo negro. Lo que fue convertido en objeto, Lam lo reconvirtió nuevamente en sujeto. Bajo una nueva lectura, Lam no trae el modernismo a Cuba, sino que lleva el Caribe a la esfera del arte mundial. Lam usa su pintura para presentar una visión oculta de América y África. Se vale del cubismo para presentar lo mágico del mundo caribe-afrocubano. Se lo come a Picasso y lo trasciende. Europa se apropia de lo africano como solución en lo formal, Lam se come a la Europa apropiada de lo africano y muestra al modernismo y al mundo, que lo mágico y lo africano es más que solo formas abstractas curiosas, sino todo un horizonte simbólico.<sup>126</sup>



**Figura 6.** *The jungle*, Wilfredo Lam, 1943 (fuente: imagen tomada de: <http://espina-roja.blogspot.com/2010/11/la-jungla-del-artista-cubano-wifredo.html>)

<sup>126</sup> Mosquera, *Modernidad y Africa...*, 43-68.

## 2.5 El problema del menú y los comensales (empacho, desarraigo y deriva)

Los ejemplos descritos y citados de los tres modernistas nos permiten tener una entrada a su contexto estético y propositivo. Cada uno –Torres García, Tarsila y Wilfredo Lam– fueron en su proceso creativo, comensales críticos. No copiaron o trasplantaron de manera directa los procesos modernistas, sino que tomaron las enseñanzas del modernismo vanguardista y lo combinaron con sus raíces y contextos locales. No solo trajeron el modernismo a la región, además llevaron las particularidades latinoamericanas a la esfera mundial del arte.

Estos tres artistas modernos latinoamericanos incorporaron las vanguardias, realizaron el proceso antropofágico descrito: Recopilar, ingerir, digerir, regurgitar y desechar.<sup>127</sup> La idea detrás de ser un antropófago crítico, un antropófago decolonial es la manera en que se ha seleccionado las influencias, y más aún, la manera que se regurgita una propuesta diferente, una propuesta que cuestiona las estructuras jerárquicas de pensamiento coloniales. Importante lo que se ingiere, pero más importante aún es cómo se lo emplea. De los modernistas analizados, quienes mejor asumen este papel crítico son Torres García y Wilfredo Lam. Ellos problematizan las estructuras coloniales y emiten un postulado crítico. Tarsila más bien destaca lo tropical sin evidenciar el conflicto pues muestra una mirada armónica paradisiaca del interior brasileño.

En relación al problema del menú y los comensales, de las principales limitantes, son nuestras propias barreras y complejos de inferioridad cultural. Aun persiste la creencia de que: si un europeo o élite cultural copia, es innovador; mientras que si el mismo ejercicio es realizado por un latinoamericano o de estrato popular, es plagio o copia de mal gusto. Los imaginarios coloniales y de clase perduran en las estructuras mentales. El cambio epistémico es a partir de una toma de conciencia y de realizar diferentes lecturas. Concientización, información y relectura, un mecanismo de emancipación epistémica.

Con respecto al problema del menú –la oferta cultural– se debe reconocer las fuentes de información. Problematizar cómo la oferta llega a nuestras ‘bocas’ –ojos y manos–, si esta condicionada por aparatos de dominación como industrias culturales o medios que reproducen modelos coloniales. La búsqueda del menú puede resultar avasalladora, y se corre el riesgo de

---

<sup>127</sup> El proceso de recopilar, ingerir, digerir, regurgitar y desechar es parte del aprendizaje artístico en el proceso creativo de diversas disciplinas artísticas. Con diferentes nociones y matices, el aprendizaje artístico que recopila, cita, digiere y produce algo diferente e innovador esta implícito en diversos procesos artísticos sean occidentales o no. La propuesta es la manera similar que opera la acción de comer con el proceso creativo artístico.

ahogarse en ella. La oferta cultural es variada, pero importante es considerar que ya ha sido interpretada por quienes la presentan ante nosotros: libros, revistas indexadas o la internet, realizados por autores que han escrito los blogs, artículos o páginas web. En la pantalla televisiva, por la emisora y sus intereses. La información y las fuentes deben también ser observadas críticamente para hacer la selección.

El problema de los comensales radica en la dinámica de un comensal selectivo. Pasar de ser un simple consumidor pasivo a un comensal crítico. El paso de un comensal pasivo a activo, de uno inconsciente a uno crítico es una tarea consciente. Un comensal crítico no se conforma con la oferta cultural que le presentan. Él cuestiona, compara, critica y problematiza. El comensal crítico hace de la nutrición cultural un recurso para generar pensamiento y formular propuestas. El comensal crítico es tanto espectador como generador de productos culturales. Este comensal selecciona los ingredientes para llenar sus alacenas y estantes de condimentos, prepara su cocina/taller para el ejercicio creativo.

En la dinámica de la oferta cultural, ¿existe el peligro de comer demasiado? ¿Un antropófago crítico puede ingerir en exceso, a tal punto que le impida realizar una propuesta? Considero este punto como relativo. Una característica indisciplinada es que el antropófago es insaciable. La oferta cultural en tiempos actuales de hipervisualidad y mediatización de la vida humana actual es inmensa. Casi todo aspecto de la vida humana, la naturaleza o la sociedad se ha visualizado por medio de una mediatización generalizada. El antropófago, recordemos, se dispone a ingerir a los guerreros más fuertes y las mejores propuestas. Está en su criterio decidir cuánto y de quién alimentarse, a quienes tomar como referencias. Posiblemente el empacho cultural esté relacionado con no hacer una rutina de limpieza y desecho. Vaciar las alacenas de tanto en tanto, puede prevenir el sentirse abrumado por la oferta. Desechar lo innecesario y expulsarlo, es un mecanismo útil para nunca dejar esta actitud creativa y propositiva de comensal insaciable.

El problema del desarraigo y la deriva sucede cuando el productor, artístico o cultural se ha desprendido de una raíz sólida. En este punto, su trabajo se vuelve efímero y carece de sustancia, argumento o anclaje. El desarraigo y la deriva sin anclaje, marcarían el fin de lo local. Con una oferta ilimitada, se puede volver un errante, perdido entre tantas influencias que ya no se conoce el punto de partida, ni tampoco una manera de retorno. Las propuestas dejan de tener una pertenencia a un contexto, se vuelven volátiles, sin un peso estético, histórico o crítico. Muchas veces el acervo de influencias es tan grande y variado, que se vuelve difícil encontrar un estilo

propio. Un punto medio entre los recursos externos tomados como influencia, y la generación de un argumento personal. Una manera de evitar el desarraigo es re-contextualizar las propuestas. Volver a lo local, y retomar la actitud crítica y propositiva de “hablar desde acá”.

La deriva es una especie de angustia creativa, estar sin una brújula ni del punto de partida ni el de llegada. Angustia de saberse perdido y sin dirección. El náufrago cultural constantemente busca y busca, sin saber que buscar. Toma, pica, mordisquea de tantas fuentes y su producto termina siendo una mezcla sin principio ni final. Muchas veces el riesgo de citar y apropiarse de todo, se vuelve carente de argumento o de débil en propuesta por intentar decir mucho con exceso de todo. El naufragio se contrarresta con tierra firme. Un anclaje a un espacio y a un tiempo. Considero a la deriva entre la oferta cultural un punto positivo, al momento de explorar, cazar y alimentarse, pero al momento de la propuesta, el sentido de lo propio, lo local, y lo crítico es ingrediente para un argumento sólido. Los tres modernistas analizados no perdieron de vista su localidad. Su propuesta fue la nutrición y la combinación de ingredientes, sin embargo nunca dejaron de tener una sólida pertenencia.

El dislocamiento de la posmodernidad nos deja una consecuencia. Si bien permitió evidenciar las incongruencias de la modernidad, ha relativizado los conocimientos, saberes, matrices y estructuras. Esta relatividad es positiva, pero conlleva al inevitable “todo vale” y su consecuencia tautológica: “si todo vale, ergo, nada vale”. Si todas las verdades son verdaderas, no existe una falsedad que justifique la existencia de una veracidad. De las críticas sólidas a la posmodernidad, su falta de convicción, compromiso y desencanto son de las más importantes.

Una vez que hemos ejemplificado y descrito el método antropofágico, de igual manera hemos presentado la oferta cultural en la vorágine informativa del mundo visual, virtual y comunicativo, además de advertir sobre el menú y los propios comensales. Es momento de enunciar: LA CENA ESTA SERVIDA. El menú global está a disposición para los antropófagos críticos. Si se decide por aplicar este método creativo como propuesta de producción artística es necesario nutrirse de uno mismo y de todos, de lo local, de lo regional y de lo mundial. El contexto de producción no debe ser descuidado, ya que los discursos críticos tienen mayor peso si se los puede anclar con una realidad. Al respecto Rui Cepeda en su exposición *Os culturofagistas* (2012) “El texto (culturofagia) tiene que ver con las múltiples maneras en que la narrativa de la exhibición ha sido empleada de una forma muy personal por los artistas, quienes, al tener un discurso reconocible internacionalmente, son capaces de mostrar sus diferencias entre

ellos por medio de sus realidades individuales”.<sup>128</sup> Destaca la importancia de tener un discurso reconocible, un lenguaje asimilable por el público espectador del arte, y el círculo del arte en sí. Sin embargo destaca la importancia de evidenciar sus diferencias por medio de la manifestación de sus realidades individuales.

En la actualidad, el presente posmoderno nos presenta un dilema. Durante la modernidad existían modelos civilizatorios definidos, modelos de los cuales se empleaba como referencia a dónde dirigir la sociedad, que tipo de sociedad queremos tener. Desde el XIX y XX los modelos fueron el estilo de vida francés, luego inglés, luego Estados Unidos con su ‘sueño americano’. En la posmodernidad ya no existe un modelo civilizatorio imperante, es más, se cuestiona incluso si debe existir un modelo a seguir. Un proceso que supone una falta de dirección, brújula o incluso una especie de deriva cultural. Para contrarrestar la angustia y el desencanto que la posmodernidad plantea a nuestra generación, hemos ya mencionado “Hablar desde acá”, una actitud crítica activa, y finalmente la importancia de hallar un equilibrio.

## 2.6 La justa medida

Nuevamente un término tomado de las metáforas digestivas, esta vez, de los libros de cocina y recetarios. La justa medida de cada ingrediente sin que uno u otro venza a los demás. Recordemos nuestro paladar y lo difícil que es ingerir un alimento si es ácido o salado en exceso. La cocina es un espacio creativo y de experimentación, es sobretodo el encontrar la correcta medida de sabores, ingredientes y condimentos. La justa medida de lo incorporado, lo citado, lo apropiado combinado con la propuesta personal. La clave de la justa medida es encontrar el equilibrio. Una reciprocidad equilibrada de los influjos culturales, sean internos como foráneos. Una combinación, mixtura y reciprocidad. Claro sin pretender ocultar conflictos, y más bien planteando propuestas de manera crítica. El taller/laboratorio/cocina del artista puede ser visto como un espacio de creación y combinación de ingredientes. Un equilibrio entre lo local/global con la justa medida en los ingredientes endógenos y exógenos. Parece una solución armónica y simple, sin embargo, la justa medida es todo un reto.

---

<sup>128</sup> “text (culturofagia) is concerned with multiple ways in which the story in the exhibition has been used distinctively by artists, who, while having an international recognizable discourse, are able to show the difference between each other through their own individual reality”. Cepeda, “Culturofagia those who eat...”, 1 (la traducción es nuestra).



La comunicación recíproca, el intercambio de informaciones, la interculturalidad y el diálogo entre personas y entre culturas permite una mediación en los intersticios liminales donde operan sincretismos creativos. La propuesta es: *Método*: antropofágico, *Argumento*: decolonial, *Medio*: artes visuales, *Temática*: Las problemáticas actuales (locales o globales) tratadas de manera crítica con creatividad y frescura, *Estilo*: la justa medida entre lo contemporáneo y la búsqueda de un lenguaje propio.

El seleccionar los ingredientes adecuados, encontrar su equilibrio, transformarlos en otra cosa totalmente distinta que termina siendo una propuesta original. Precautelando el sentido de pertenencia con lo local, además de plantear ideas creativas e innovadoras, insertas dentro o fuera de un contexto y los círculos expositivos del arte, además que estos procesos sean difundidos, es indudablemente un gran reto. El siguiente capítulo de este documento plantea el análisis de una propuesta de emancipación crítica de arte visual contemporáneo. En él, existen varios ingredientes, entre ellos: la antropofagia crítica, la decolonialidad, la estética de arte contemporáneo y un argumento de emancipación femenina. La muestra ARTNIVORA.

### CAPÍTULO TERCERO

(la posmodernidad)

Arte de hoy en día: Tarea para el pensamiento.<sup>127</sup>

H.G. Gadamer

Arte no debe limitarse a cuestiones formales sino presentar una alternativa, no una afirmación.

el arte ha de ser un instrumento de crítica.<sup>128</sup>

Henrik Plenge Jakobsen

Hoy en día el arte latinoamericano busca su lugar en el mundo, a escala local y global. Es consciente de su condición posmoderna, de su historia y la de su región. Consciente también del arte europeo, no europeo y de los paralelismos estéticos entre ambos. Los procesos del arte latinoamericano son una fusión entre la teoría y la práctica, una invitación a reflexionar sobre temas como: la condición humana en el campo filosófico; el estado actual de la sociedad en el campo socio-político y de crisis ecológica; y sobre el estado mismo de las artes y estéticas locales y regionales tanto oficiales, como subversivas y de contra corriente.

Como analizamos en el capítulo dos, la antropofagia parte del movimiento modernista del siglo XX y el sentido de lo caníbal se revitaliza estratégicamente cuando se lo requiere.<sup>129</sup> Queremos actualizar el proceso antropofágico como método creativo crítico. Este capítulo realiza una lectura interpretativa al emplear el método antropófago. La antropofagia decolonial y crítica, es decir la que presenta la posibilidad de resistencia frente a la corriente cultural hegemónica y las imposiciones coloniales, se convierte en una estrategia válida para cuestionar las inconsistencias y las desigualdades sociales de la modernidad. Con este método creativo ¿es viable emplear el arte críticamente y a manera de denuncia para producir un cambio epistémico hacia una nueva conciencia social y cultural?

---

<sup>127</sup> H.G. Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1998), 14-20.

<sup>128</sup> Henrik Plenge Jakobsen, *Nokia distracting people*, En: [www.henrikplengejakobsen.net/sider/texts/nokia.html](http://www.henrikplengejakobsen.net/sider/texts/nokia.html).

<sup>129</sup> Jáuregui, *Canibalia*: ..., 554.

Realizaremos una aproximación crítica a una práctica cultural artística: la expresión visual de un grupo femenino de jóvenes artistas ecuatorianas. Intentaremos una diferente lectura a las prácticas estéticas contemporáneas en diálogo con los debates culturales como la decolonialidad, la mirada crítica desde América latina y la posmodernidad. El objetivo es usar el método de la antropofagia de manera crítica, es decir, no solo visto como un movimiento modernista en Brasil, sino como un método útil de creatividad artística para el presente. En parte, este capítulo analiza el activismo feminista en las artes, pues tras esta investigación, encontramos que el arte activista femenino es una de las propuestas de mayor contrapeso frente al colonialismo y al eurocentrismo. El arte femenino crítico cuestiona a la sociedad occidental desde sus bases, desde las jerarquías de género, etnia y clase social.

El eurocentrismo influenció la manera de hacer ciencia, teoría y pensamiento. Como vimos, el concepto «arte» también es parte de una matriz colonial. «Arte» se ha constituido como una categoría occidental moderna y fue impuesta sobre los otros pueblos. Con el tiempo, el concepto se asume y luego se lo emplea críticamente. Así, el arte puede ser una herramienta para el dominado: tomar la herramienta del dominador y usarla para denunciar la dominación. Incluso la Historia del arte –una disciplina vista como hegemónica y colonial– puede ser un vehículo decolonial, ya que puede realizar relecturas críticas y estéticas de obras y propuestas artísticas. Bajo esta relectura, encontraremos muestras de estéticas decoloniales dentro de las propuestas/respuestas de varios artistas latinoamericanos, modernos y actuales.

Hoy, el concepto «arte» está en constante debate. Desde problematizar su primera letra, mayúscula o minúscula al denominarlo –«Arte» o «arte»–, al cuestionar el culto de fetiche al objeto ‘obra’ de arte y a la idea de ‘genio’ o un artista ‘creador’ inspirado por musas anodinas –criterio popular durante la modernidad–. El concepto moderno de arte y estética –con intención de ser universal y aplicable para todas las expresiones y artefactos estéticos–, ahora es visto como relativo y particular para un solo pueblo en un solo momento histórico: el pueblo occidental de la época moderna, en especial desde el Renacimiento hasta la mitad del siglo XX. Los postulados posmodernos, sobre todo en lo que respecta al multiculturalismo y la valoración de los derechos humanos «otros», permitieron destronar los discursos «universales» y mostrarlos

como lo que son, acciones «universalizantes» producto de una dominación simbólica, económica y cultural, debido a la colonialidad sobre el mundo no-europeo.<sup>130</sup>

El término «arte», tras una lectura decolonial, fue generado en Occidente y ha sido incorporado por los demás territorios, ahora se ha vuelto expresión mundial. Tras la construcción de la disciplina académica de la teoría e historia del arte, este concepto fue trasferido a las expresiones estético-simbólicas de los pueblos «otros». Al repensar esta aproximación, la necesidad espiritual estética va más allá de un solo contexto particular. Pudo haber existido la noción de transmisión simbólica mediante expresiones estéticas en pueblos paleolíticos, precolombinos, esquimales o polinesios mucho antes de haber acuñado el término «arte» para nombrarlo. Es decir que, la necesidad humana de expresarse estéticamente va más allá de su denominación.<sup>131</sup> El actual concepto «arte» ha sido adaptado a muchas realidades de diversos pueblos. Se ha vuelto ya un lenguaje global, con singularidades locales por supuesto, producto de la diversidad cultural y también los intercambios multiculturales.

El arte visual contemporáneo es una oportunidad para estimular el pensamiento y reflexionar. Es posible emplearlo como medio de denuncia y propuesta crítica para construir una mirada crítica, tanto en autores como en espectadores. Por medio de la relectura de la obra de ciertos artistas contemporáneos –que han adoptado la antropofagia como estrategia, algunos sin darse cuenta– y del estudio de la propuesta artística de tres jóvenes mujeres artistas de Quito, pretendemos hallar componentes decoloniales insertos en los argumentos plástico-visuales de sus obras. Este arte crítico denuncia, resiste y cuestiona lo hegemónico-eurocéntrico y, al mismo tiempo, plantea una recuperación del «otro», además de una emancipación social y política. Ciertas obras de estas características pueden ser leídas como propuestas artísticas decoloniales.

Primero, el capítulo expone algunas estéticas decoloniales, tanto en corriente cultural principal como en contracorriente. Luego, la estrategia de antropofagia crítica aplicada a las artes visuales, ya no solamente como estilo, sino como una actitud crítica, un método asertivo de enfrentar el trabajo artístico desde América latina. Quisiera resaltar que esta aproximación es solo una de tantas maneras de enfrentar e interpretar un proceso creativo en artes –ya que no es nuestro interés dictar leyes o reglas para la creación artística–, pretende aportar simplemente con una mirada crítica hacia las prácticas artísticas de la región.

---

<sup>130</sup> Al respecto revisar Colombres, *Teoría transcultural...*, 9-19.

<sup>131</sup> Ibid., 13-14.

La antropofagia decolonial crítica será tomada como ejemplo y mirar cómo el arte contemporáneo puede ser una forma de resistencia. De manera que la antropofagia pueda ser vista como una oportunidad y una metodología de creación artística, no solo en artes visuales sino para todas las artes. Además, mirar a la antropofagia como un elemento propiamente latinoamericano, propio del pasado, presente y posible futuro cultural de la región. Tanto desde el ámbito filosófico, a partir del giro decolonial, como en sentido práctico, en este caso, desde el arte visual. Al cuestionar y criticar modelos coloniales, las expresiones artísticas irrumpen como formas de resistencia dentro del mismo circuito de exhibición del arte, ejercen resistencia desde dentro de la esfera artística. En otras palabras, emplean espacios culturales legitimados para enviar, como dardos críticos (envenenados), su inconformidad al sistema.

Como plato principal del capítulo, se presentará la propuesta artística «ARTNIVORA» del colectivo femenino *La Emancipada* motivo del título de este documento. Esta muestra toma la inequidad de género y la emancipación femenina como tema de labor. El colectivo – compuesto por tres jóvenes mujeres artistas quiteñas– adopta una posición política y toma al arte como mediación entre ellas, su propuesta creativa y la sociedad contemporánea. La antropofagia crítica es empleada como método en esta muestra y será analizada –en formas y contenidos– en tres obras de arte visual, una por cada artista. El arte femenino, de manera crítica, está cargado de contenidos anti-hegemónicos, anti patriarcales; desintegra y cuestiona la colonialidad –machista– de la sociedad y del arte. El análisis plantea cómo las tres artistas emplearon la antropofagia crítica con tres métodos diferentes: Apropiación, resignificación local y readaptación crítica.

Empleamos la muestra “ARTNIVORA” como caso de estudio, pues aplica la antropofagia crítica como método artístico, el argumento principal de este trabajo. La exploración de los métodos: apropiación, resignificación local y readaptación crítica, permitirá entrecruzar las dos temáticas transversales de este documento: decolonialidad y antropofagia crítica, en una expresión artística visual. Pretende analizar a la crítica decolonial y a la antropofagia como los medios/herramientas que las artistas han empleado para transmitir su argumento de emancipación femenina en su obra.

El generar una mirada crítica es importante para cuestionar lo inconsistente de la sociedad o alguno de sus componentes como factor de emancipación. Es momento de que Latinoamérica formule propuestas críticas con respecto al mundo, consigo mismos y en especial frente a Occidente, el llamado a la conciencia histórica frente al colonialismo que Agustín Cueva

busca promover.<sup>132</sup> Una conciencia histórica que mira hacia el presente y el futuro con un argumento diferente. Que piense en la posibilidad de una equidad de derechos en la diferencia de expresiones, manifestaciones y diversidades culturales.

### **III. Construcción de la mirada crítica de ARTNIVORA**

Latinoamérica –así como todo el globo actualmente– brinda una posibilidad estética y cultural incomparable. También son espacios de disputas, de inequidades e injusticias. Existen brechas sociales y abismos de marginación y de opulencia, disputas raciales y discriminatorias, pasadas y presentes. Conflictos de poder, inestabilidad política y desventajas económicas, secuelas tanto de la colonialidad pasada, como de la neo-colonialidad actual. ¿Cómo compite el arte latinoamericano con la abrumadora explosión visual de las industrias comerciales, la tecnología digital, la sociedad del consumo, la publicidad y los altos presupuestos de las industrias culturales? Una manera es con la herramienta de la cita: con la capacidad de producir una reflexión frente a una realidad dada al apropiarse o alimentarse –al deglutir– de las propuestas que se le presentan.

De los retos que enfrenta América latina en la actualidad es romper con un aire de minusvalía expresiva frente a las manifestaciones de los centros culturales. Una desvinculación de las imposiciones de las industrias culturales por medio de la alternativa decolonial, en especial en las artes visuales, permite una aproximación argumentativa crítica distinta.

En una era de hipervisualidad, el artista pasó de ser solamente creador de imágenes, a ser cuestionador crítico de éstas. Empezó a emplear las imágenes y re-contextualizarlas para generar nuevas propuestas. El arte conceptual crítico latinoamericano se vuelve una reacción activista, argumentativa, subjetiva e intelectual sobre lo social, lo político, lo filosófico y lo conceptual. Vale la pena mencionar el trabajo de Lygia Clark, Pricila Monge, Ana Medieta, Lygia Pape, Luis Camnitzer, Ciro Meireles, Alfredo Jarr, León Ferrari, Gabriel Orozco, Doris Salcedo, Ernesto Neto. Algunos –no todos– los artistas latinoamericanos que emplean la crítica y miran a todo el globo como su campo de acción. El arte encuentra sus argumentos en todos los campos de lo social, desde lo más banal y mundano, a lo más profundo y filosófico. La mirada crítica ante el mundo, esta sensibilidad singular ante el entorno que lo rodea, carga al artista de un contenido

---

<sup>132</sup> Agustín Cueva, *Entre la ira y la esperanza* (Quito: Colección Luna Libre, 1993), 89.

significativo que transmite a través de su práctica. El arte ha alcanzado altos grados de complejidad. Ahora, la idea y el argumento engloban el mayor peso de reflexión artística.

Sin embargo, bajo los parámetros de la institucionalidad del arte planteado por Bourdieu,<sup>133</sup> el artista latinoamericano es visto como un «outsider», secundario, exótico o en el mejor de los casos, un caso excepcional. Dentro de esta visión, el latinoamericano tiene dos opciones: o legitima y reproduce el criterio de exótico y otredad, reafirmando el papel secundario; o adoptando una actitud crítica, cuestiona este papel secundario de su realidad artística desde su experiencia y su obra. Es decir, asumiendo su locus de enunciación: latinoamericano, caribeño o andino, y desde allí –o “desde acá”–, plantear su propuesta artística.

El reto de una mirada crítica es indagar en los problemas ontológicos, sociales y culturales del ser humano y del arte sin dejar de ser latinoamericanos. Esto quiere decir: tomar posición clara y desafiante al minar los postulados de dominación y hegemonía cultural de manera subversiva, trasgresora y crítica. Tomar elementos que germinan del contexto local y a partir de ellos, emitir la voz de crítica y denuncia. Una crítica por medio del arte, una acción cultural tanto de corriente principal como de contracorriente. En el caso de las artes, hablar desde la divergencia y la diferencia cultural, desde el margen, desde la realidad propia del latinoamericano, del sudaka, del bajo presupuesto, del periférico.

En la actualidad no existe un solo centro cultural en el mundo –como lo fue París en el siglo XIX o Nueva York en la segunda mitad del siglo XX–. El centro está des-centrado y las manifestaciones de otras latitudes son ricas en posibilidades. La confluencia de estéticas yuxtapuestas permite una pluralidad coexistente entre propuestas y perspectivas. La diversidad cultural es un recurso posmoderno en el arte para generar reflexión<sup>134</sup> y desde su lugar de diferencia y periferia, proponer una mirada reflexiva del presente y del pasado que lo perfora. El arte de los territorios ex coloniales está dotado de contenidos pluri significantes anticoloniales. En el debate del arte actual, una arena de disputas, las miradas críticas desde América latina, ponen en cuestionamiento: las relaciones de geo-poder, la discriminación dentro del círculo artístico, el cambio climático, la crítica al consumo y las pugnas de territorios, tanto físicos como simbólicos.

---

<sup>133</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (Barcelona: Anagrama, 1995), 420.

<sup>134</sup> Guasch, *El arte último*..., 558-571.

En el posmoderno mundo del arte actual, el préstamo, la cita y la referencia se han convertido en procesos creativos comunes en el círculo del arte. Estos procesos pretenden en primer lugar cuestionar los conceptos modernos de originalidad y autoría. Luego, al reutilizar y re-significar la imágenes u obras previas de la cultura visual o el trabajo de otros artistas, los artistas contemporáneos modifican los preceptos de las imágenes y proponen nuevos sentidos. La propuesta de Artnívora emplea estas y otras estrategias críticas y creativas.

Artnívora, –devoradoras de arte– fue una propuesta expositiva del colectivo femenino *La emancipada*. Este colectivo artístico –compuesto por tres mujeres artistas quiteñas: Tania Lombeida, Pamela Pazmiño e Ibeth Lara–, empleó el concepto de antropofagia y lo combinó con el imaginario de mujer fatal al cuestionar su lugar como mujeres artistas. Tomaron ciertos elementos del contexto local, como recortes de prensa, espejos, tejidos o la estética de los templos barrocos coloniales y produjeron una muestra de siete instalaciones en la Casa de las Artes en Quito en 2011. La mirada crítica de Artnívora aplica el método antropofágico para partir de obras, frases, escenarios estéticos del contexto o de otros artistas para producir obras propias con un sentido de propuesta crítica. Una denuncia pero también una reflexión a lo que es ser artista, ser mujer y proponer un arte de emancipación femenina, indaga desde lo íntimo y personal hasta lo social y colectivo.

La mirada crítica de Artnívora parte de un lugar íntimo y lo vuelve público. En la muestra, el arte femenino crítico propone o más bien, interrumpe y trastoca los parámetros de violencia – física y simbólica– hacia la mujer y emplea obras y procesos creativos como herramientas. En este sentido, la propuesta artística se vuelve un medio y a la vez un fin en si mismo, que denuncia injusticias de género. El empleo de estrategias estéticas para denunciar este problema y sacarlo a la luz, ha sido un proceso paulatino de ya varias generaciones de mujeres artistas. Desde las décadas de los sesentas y setentas, grupos femeninos artísticos, decidieron tomar postura política ante la violencia de género, la violación y la agresión doméstica, y emplearon el arte como su arma y herramienta.<sup>135</sup> Procesos que iniciaron como propuestas de contracorriente poco a poco se han infiltrado en los círculos de arte principal. Observaremos algunos de estos

---

<sup>135</sup> Helena Reckitt (ed.), *Arte y Feminismo*. (London&NuevaYork: Phaidon, 2009). También revisar: Bock, Gisella y Susan James (eds.). *Beyond Equality and Difference: citizenship, feminist politics and female subjectivity*, (Routledge, 1992) y Rosa, María Laura. “La cuestión del género” En: Elena Oliveras (ed.) *Cuestiones del arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, capítulo VI, (Buenos Aires: Emecé, 2008), 153-174.



procesos y nos detendremos en una propuesta denominada feminismos decoloniales de finales del siglo XX. Ingreseemos primero a la contracorriente.

### 3.1 Estéticas decoloniales, corriente principal y contracorriente

Las propuestas estéticas contemporáneas son diversas y se modifican constantemente. Se dejó atrás la época de los estilos, donde los artistas empleaban un mismo lenguaje. Se dejó atrás el periodo de los movimientos y los manifiestos modernos llamados “ismos” debido al cambiante entorno visual y mediático, la velocidad y diversidad de propuestas. Después de la caída de los «universales», el arte opera en una vorágine de propuestas/respuestas estéticas de tendencias o temáticas recurrentes o esporádicas. Incluso las estéticas decoloniales<sup>136</sup> han desmontado los conceptos de «arte» y «estética». Con estos procesos, también las propuestas estéticas «otras» se enmarcan en proyectos integradores, dinámicas colaborativas, procesuales y pedagógicas.

Las estéticas decoloniales en lugar de ser certezas son más bien preguntas y aproximaciones críticas. Para rastrearlas es necesario ingresar al debate de corriente principal y propuestas de contra corriente (*mainstream culture* y *counter culture*). Usualmente relacionado con las industrias culturales, la corriente principal (*mainstream*) se asocia con la noción de cultura hegemónica. Se puede definir como el gusto de la gran mayoría de públicos y artistas. Apela a la mayoría de la población y se alinea armónicamente con lo que la sociedad espera de ella. Si se indaga en ella, muchas veces la corriente principal oculta discriminaciones y colonialismos. Por otro lado, propuestas de contra corriente (*counter culture*) proponen la dislocación de lo establecido en la cultura imperante. Si la corriente principal plantea propuestas estéticas alineadas con el gusto de las mayorías, las acciones de contracorriente son más bien propuestas/respuestas que causan polémica, van en contra de lo establecido, intentan demostrar

---

<sup>136</sup> Albán Achinte, Adolfo (comp.). “Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores”. En: *Tejiendo textos y saberes: cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, Popayan: Editorial Universidad del Cauca, pp. 59-82, 2006. Recuperado de: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/207.pdf>; Barriandos, Joaquín. “La colonialidad del ver...; Gómez Moreno, Pedro Pablo, *Estéticas de frontera en el contexto colombiano*, (Tesis doctoral no publicada). Doctorado de estudios latinoamericanos. Bogotá, D.C. Colombia. UASB, 2014 Recuperado de: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3930/1/TD046-DECLA-Gomez-Estetica.pdf>.

la inconformidad social, evidenciar las problemáticas e incongruencias ocultas en la corriente principal y, al mismo tiempo, buscar alternativas diferentes.

La búsqueda de estéticas decoloniales puede empezar en estéticas alternativas «otras» y en las propuestas/respuestas de contra corriente. Expliquemos el concepto de propuesta/respuesta. Desde la irrupción del arte modernista, ha existido una dinámica pendular de propuestas y respuestas. Los criterios estéticos se particularizaron e incluso se individualizaron, a tal punto que cada artista o movimiento proponía su estética propia.<sup>137</sup> Esta eclosión de estéticas ‘rivalizadas’ del arte modernista, aún opera en la actualidad. Si un artista propone una estética propia, otro puede proponer lo opuesto como respuesta, en una arena de disputa de estéticas contrapuestas. Las respuestas estéticas son al mismo tiempo nuevas propuestas y, al vaivén de este péndulo estético, vendrán otras nuevas propuestas/respuestas a contradecir a sus predecesoras, en una variedad de yuxtaposiciones de estéticas en un solo espacio temporal. Esta variedad, tipo palimpsesto estético, esta presente a lo largo de los siglos XX y XXI.

Las propuestas decoloniales pueden ser encontradas en alternativas estéticas de contra corriente, sin embargo por su carácter de estratégicas, pueden también ocultarse dentro de la corriente principal. En ocasiones una propuesta de contracorriente es absorbida por la corriente principal una vez que ha sido legitimada por un público, un mercado, un círculo teórico o un coleccionista. En este sentido, las estéticas decoloniales son más una pregunta que una afirmación. Un problema crítico que se plantea en espacios liminales de disputa.

Las estéticas decoloniales no están presentes tanto en la propuesta estilística, mas se insertan en sus propuestas conceptuales. Una obra puede ser decolonial en argumento, mientras que su estilo puede ser modernista, figurativo o abstracto. Siguiendo el argumento de Pedro Pablo Gómez: en el siglo XXI, “[...] toma la forma de tres configuraciones, cada una de las cuales se convierte en una opción: la re-occidentalización, la des-occidentalización y la decolonialidad o la opción decolonial”<sup>138</sup> La estética decolonial plantea reflexiones en torno a lo descrito en el acápite 1.1 de este texto: ser una relectura crítica del pasado y presente; promover la

---

<sup>137</sup> Empleamos el criterio de ‘estética propia’ como la propuesta filosófica y visual de un artista o grupo. Lo que se entiende como ideal de belleza, cómo debería ser el arte y hacia dónde debe estar dirigida la búsqueda artística. Por ejemplo, los surrealistas planteaban su noción propia de estética y los abstraccionistas del movimiento neoplasticista De Stijl proponían una estética diametralmente distinta durante un mismo periodo cronológico. Hans Jaffé, *De Stijl, 1917-1931: the Dutch contribution to modern art*. (Amsterdam: JM Meulenhoff, 1956).

<sup>138</sup> Pedro Pablo Gómez, *Estéticas de frontera en el contexto colombiano*, (Tesis doctoral no publicada, Bogotá, D.C. Colombia. UASB, 2014), 69.

interculturalidad y considerar la heterogeneidad conflictiva del latinoamericano; visualizar sectores marginados; evidenciar parámetros de discriminación y exclusión; evidenciar circunstancias de colonización; debatir los términos de ‘retraso’, ‘subdesarrollo’ o ‘tercer mundo’; y, finalmente, pretende romper las limitaciones epistémicas de la colonialidad del: poder, hacer, ser, pensar y del ver. Esta tercera opción se opone a una re-occidentalización y a una des-occidentalización en asuntos de estética.

La opción decolonial es la vía por la que marcha la sociedad política global, para desprenderse tanto de la re-occidentalización como de la desoccidentalización. Por otra parte, es la conceptualización que emerge del proyecto modernidad/colonialidad/decolonialidad, [...] la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas que conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global. No es una esfera reducida al arte y al mundo de lo sensible; forma parte de la opción decolonial en general que involucra todos los campos de la experiencia humana: el pensar, el sentir y el hacer.<sup>139</sup>

Las estéticas decoloniales reivindican las estéticas «otras», aquellas expresiones o historias no tomadas en cuenta por la corriente principal y la historia dentro de la categoría «arte». Permiten cuestionar los conceptos de «exótico» o «folklórico» para denominar a las expresiones de pueblos «otros». Una propuesta de inclusión y ruptura discriminatoria entre expresiones culturales, sean estas visuales, musicales y sonoras, literarias, orales y de saberes ancestrales.

La noción de tercer mundo no está sólo en lo económico sino también en lo cultural. El primer mundo eurocentrista considera al resto como retrasados e incapaces de producir algo que se aproxime a su “arte culto”. Como ya mencionamos, el estudio de la historia del arte ‘universal’ es principalmente una historia del arte de la élite occidental. Al resto del mundo: Latinoamérica, África, Asia, Oceanía se lo estudia secundariamente y, en referencia, del tipo espejo del europeo. Es considerado ‘exótico’, ‘folklórico’ o ‘copia de menor calidad’ del arte occidental. Europa y Norteamérica han impuesto las tendencias, los estilos y los mercados del arte, sobretudo dentro en la corriente cultural principal.

Hay que comprender que el maltrato cultural de quinientos años es muy difícil de remontar. Y revalorar una identidad menospreciada es una tarea cuesta arriba. Sin embargo, bajo nuevas lecturas, el arte latinoamericano empieza a ser interpretado sin colonialidad. El arte latino, al igual que su gastronomía, es visto como una fusión singular. Tan solo un ejemplo: el género que

---

<sup>139</sup> Gómez, *Estéticas de frontera...*, 82-83.

más se benefició de la amalgama intercultural ha sido la música. El sistema de escritura musical y algunos instrumentos son europeos, pero el tango, el merengue, la salsa, el sanjuanito, el huayno, la bossa, la samba, el pasillo, el son, el mariachi y muchos otros géneros musicales, son manifestaciones puramente latinoamericanas reconocidas y legitimadas a nivel mundial.

Para el arte visual, la transición de ser eco a una voz propia ha sido una lucha permanente que apenas se empieza a reconocer en el siglo XXI. Pasar de sombra a irradiar luz propia, es un reto considerando el complejo de inferioridad en el cual fuimos educados. El artista es esponja y filtro de su sociedad, toma de su contexto, fuentes de inspiración y los transforma en una manifestación artística. La obra se convierte en una expresión y una opinión acerca de tal contexto, además de ser una manifestación de la sociedad a la cual pertenece.

El planeta entero es una caja de herramientas para el artista-antropófago crítico, el mundo cultural de la diferencia, la “musa” de inspiración. La ‘pantalla’ y las redes han visualizado prácticas culturales de pueblos antes incomunicados, ahora son parte de la caja de herramientas y la oferta del menú. Gracias la enorme cantidad de información y el multiculturalismo, la estética ha sido remplazada por estéticas múltiples coexistentes, y una teoría del arte fija y segura del pasado, se vio destronada por múltiples miradas y aproximaciones conceptuales. Desde la irrupción del arte conceptual en los sesentas, la idea y el argumento, en otras palabras, el contenido y significado de la obra engloban su mayor recurso crítico.

### 3.2 De lo subversivo a lo trasgresor

Los espacios de contracorriente presentan la posibilidad de contrapeso a la corriente cultural principal. Como ya lo habíamos planteado, la corriente principal puede esconder situaciones de desigualdad, discriminación o injusticia. Los espacios subversivos de contracorriente denuncian y plantean una reflexión frente a los hechos ocultos en corrientes principales de la cultura. Sin embargo, ser subversivo o trasgresor implica una navegación agotante de contracorriente.

El globo es un territorio de contrastes, un horizonte complejo de expresiones diversas y recursos creativos, procesos dinámicos de encuentros y desencuentros. La interconexión actual se destaca por una permeabilidad cultural de intercambios e hibridismos entre pueblos y sus manifestaciones. Parece casi imposible encontrar una idea creativa que no se haya explorado antes. Las fronteras culturales son difusas y la permeabilidad de códigos semánticos se problematizan.

Con este fenómeno como premisa, la búsqueda por originalidad pasa a un segundo plano en el ámbito artístico. La provocación, la crítica y la necesidad de generar reflexiones estéticas – emocionales o intelectuales– se vuelven primordiales. El arte puede re-significar, re-plantear – reciclar incluso– soluciones artísticas previas con el fin de provocar reflexiones y generar nuevas propuestas/respuestas. El arte se vuelve innovador, no tanto por técnica o por los valores formales, sino por el uso y la versatilidad de generar sentidos diferentes. Las propuestas subversivas pretenden generar estas reflexiones emocionales, intelectuales y re-significantes, ya que su interés principal es generar espacios de incomodidad ante lo establecido.

Recordemos, la ruptura de los modernismos en sus inicios fueron rechazados por críticos y públicos conservadores que las miraban como grotescas y muestras de falta de talento. Las rupturas latinoamericanas críticas han sido también empleadas para dinamizar y renovar expresiones visuales en el arte. Apenas aparecen las rupturas críticas modernistas son vistas con recelo y duda. Con el tiempo, generaciones siguientes las miran como ejemplos a destacar y se convierten en referentes de lucha, innovación e inconformidad.

Si miramos los valores críticos que la contracultura posee y plantea, este contrapeso se vuelve importante y capaz de plantear reflexiones que, con el tiempo, generan miradas críticas conscientes. En este sentido, el arte crítico de contracultura se vuelve medio para construir miradas críticas tanto en productores como en espectadores artísticos. Tal es el caso de la propuesta estética pedagógica del uruguayo Luis Camnitzer. Para Camnitzer el arte es una forma de educación, mas no como una educación para estandarizar y homogenizar, sino una estrategia para cambiar parámetros mentales, alterar convenciones y buscar una liberación. Sostiene que la fronteras modernas –como la división entre bellas artes, artes visuales y artes aplicadas– deben ser erradicadas, pues crean fenómenos de distinción y limita a los públicos.<sup>140</sup>

Su texto más importante es “Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano” (2008) en el cual describe la particularidad del arte conceptual latinoamericano. Sostiene que el arte es empleado no para un deleite, sino como estrategia de rebelión y liberación, como lo mencionó Mari Carmen Ramírez<sup>141</sup> los conceptualismos latinoamericanos fueron estrategias de resistencia política para buscar un vehículo de expresión adecuado para transmitir un mensaje subversivo. Y la obra de arte logra un éxito comunicacional si logra producir en el espectador un

---

<sup>140</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación* (Murcia: CENDEAC, 2008).

<sup>141</sup> Ramírez, “Blueprint circuits...”, 156-167.

cambio de pensamiento. Menciona como caso las tomas simbólicas del Movimiento de Liberación Nacional Tupamarus en octubre de 1969 en la denominada “Operación Pando” en Uruguay. De igual manera, Camnitzer diferencia el conceptualismo de América Latina como una estrategia de contracorriente y lo contrapone con el movimiento de arte conceptual, más cercano a la corriente *mainstream* del norte y el primer mundo, el cual es más lingüístico y semiótico, el conceptualismo del cono sur es político, subversivo y diverso.

Frente a la deshumanización y alienación de la sociedad del consumo, el arte brinda una oportunidad de retorno a la humanidad. Toma las imágenes, privadas de significado por la masificación comercial, y las devuelve un contenido subjetivo. Las dota de contenido filosófico y crítico. Juega con la multiplicidad y variedad de estilos, tendencias e impulsos creativos yuxtapuestos, contradictorios y coexistentes. La mirada crítica genera un argumento válido. Esta mirada crítica es selectiva, es creativa, es atrevida y subversiva.

Los activistas culturales de izquierda se han enfrentado constantemente a la desalentadora tarea de militar en contra de los efectos de la representación masiva y el poder institucionalizado [...] activismo cultural parece referirse a aquellas prácticas –incluido la enseñanza y la cinematografía, la escritura y la producción– que permanecieron como islas de resistencia tras la dispersión de los movimientos masivos de protesta de los sesenta y principios de los setenta.<sup>142</sup>

Emplear el arte como una herramienta de denuncia decolonial es la propuesta de este documento. Si bien el arte ha sido un dispositivo impuesto colonialmente, puede en la actualidad, ser utilizado como instrumento de crítica, de trasgresión a las hegemonías culturales y de emancipación, me devoro la herramienta y la uso para el ataque. Al construir miradas críticas en torno a situaciones de represión o de colonialidad, se permite entrar y salir, estratégicamente, de espacios de dominación. Ubicarse en los márgenes de manera subversiva, minar estructuras de pensamiento y plantear la posibilidad de nuevas realidades posibles. Las miradas hacia el arte femenino, por ejemplo, son espacios de crítica. Espacios que han sido batallados desde un lugar de activismo a través del arte. Durante ya varias décadas, artistas mujeres fueron simultáneamente activistas políticas por medio de su arte. Artivistas (*Artivism*) que generaron

---

<sup>142</sup> Guasch (ed), *Los manifiestos del arte posmoderno...*, 259-260.

espacios de discusión y miradas críticas en torno a las condiciones adversas de la injusticia de género en la sociedad occidental, y que de alguna manera operan en la actualidad.

### 3.3 Antropofagia crítica, culturofagia y Artnóvoros

Una vez realizado un esquema básico de las estéticas decoloniales y su carácter subversivo, hemos delimitado, en el capítulo anterior, las estrategias del proceso antropófago en cinco pasos de: Recolectar, ingerir, digerir, regurgitar y desechar. Pasamos al argumento principal de este documento: la antropofagia crítica y su valor como propuesta decolonial. ¿Qué significa ser antropófago/a crítico y propositivo? Delimitamos ya unos puntos clave en el proceso antropofágico, nos detendremos un poco más en ellos.

En primer lugar la actitud inconforme del antropófago. Ser inconforme con lo establecido implica mirar con profundidad los procesos políticos, sociales y culturales. Ser inconforme requiere de una reflexión sobre el mundo. Negarse a aceptar las convenciones sociales sin un análisis reflexivo. Los artistas, además de dominar una técnica artística y emplear las herramientas visuales para producir obras visuales, han entrenado su ojo para observar la realidad con mayor análisis y detenimiento. En ese punto, el artista puede ser un crítico social a través de su obra por medio de una actitud inconforme.

Muchos artistas plantean problemáticas sociales y políticas dentro del argumento de su obra, las cuestionan, algunas veces las ironizan y las dan un giro, presentándolas de maneras diversas. Esto con el fin de que el espectador, se cuestione sobre tales problemáticas. La inconformidad, algo que incomoda, es un recurso de creación. Muchas obras artísticas son producto de una inconformidad interna de los artistas, que en algún momento sintieron exteriorizar por medio de un vehículo expresivo: una pieza musical, un poema, una pintura, un performance, etc.

En segundo lugar, el antropófago es indisciplinado. Se maneja en una desobediencia epistémica que pretende des-occidentalizarse, como sostiene Mignolo.<sup>143</sup> Ser indisciplinado y desobediente implica una actitud de autoconocimiento y auto confianza. Un sentido de identidad y auto conciencia. El indisciplinado no sigue normas porque está consciente que pretenden insertarlo en un molde establecido por los dominantes. Ser indisciplinado implica no querer encajar en un modelo, romper las reglas en una sociedad de parámetros gobernados por fuerzas

---

<sup>143</sup> Mignolo, "Geopolítica de la sensibilidad...", 20-23.

que no son tuyas. Ser artista indisciplinado es actuar en terrenos fronterizos –conceptuales y de técnicas– ya que, es inconforme y opera en espacios liminales, pero con su obra, pretende mostrar la inconsistencia del sistema de la modernidad a un público que no se percata de ellas.

En tercer lugar, el acto antropófago es seleccionador. Aquí no estamos diciendo selectivo – que escoge una comida exclusiva–, sino seleccionador, es decir, que escoge los atributos más fuertes y valientes de los ‘enemigos’ ingeridos. Se alimenta de todo, mas selecciona los nutrientes útiles para su propuesta. Discernir de qué se está alimentando y de qué manera lo digiere es importante. Volviendo al carácter ritual del acto antropofágico, los guerreros rendían homenaje a sus enemigos vencidos. El alimentarse de ellos permitía no perder sus fortalezas sino trasladarlas de un guerrero a otro. En el proceso creativo artístico, buscar referentes para alimentarse de ellos implica un sentido de tributo, pues los considera referencias importantes.

Finalmente, el último punto en la actitud de un antropófago es su filo crítico. La ingesta del enemigo, debe ser crítica, ya que no es armoniosa, espontánea o que esta fuera de disputa. Es un conflictivo proceso de deglución cultural. La deglución crítica del enemigo implica buscar la razón de ¿por qué me lo estoy comiendo, y de qué manera lo hago? Tener un filo crítico va de la mano con el tener una actitud inconforme. Ya que no basta solamente ser inconforme, es necesario emitir una crítica, establecer una reflexión, plantear una propuesta/respuesta.

Artistas y productores culturales absorben constantemente del menú de la oferta cultural, receptivos al contexto que les rodea. La propuesta usa todo tipo de influjos. Un proceso creativo artístico puede ser realizado con un ejercicio antropófago simple. Busca, ingiere, se nutre, selecciona, interpreta y expulsa en una propuesta/respuesta un criterio y un argumento. “El arte informa sobre un contexto particular, social o cultural, en un mundo globalizado”.<sup>144</sup>

La muestra *Os Culturofagistas*<sup>145</sup> plantea un diálogo entre ex colonias y su ex metrópoli. Explica Rui Cepeda que, a diferencia de la América hispanohablante –cuya metrópoli ha sido una sólida representante en las artes y la cultura–, la metrópoli portuguesa ha tenido la misma consideración de invisibilidad colonialista en el mundo del arte. Tanto imperio como colonias portuguesas han sido invisibilizadas o pasadas por alto en el circuito artístico-cultural.

Ahora bien, el análisis de la antropofagia crítica se plantea por medio de dos propuestas: la culturofagia y la acción artnívora. Ambas son procesos de asimilación de referentes culturales

---

<sup>144</sup> Cepeda, “Culturofagia those who eat...”, 1.

<sup>145</sup> Ibid.



que producen un resultado crítico. Culturofagia (comer cultura) el comensal tiene un conjunto de sistemas y matrices culturales para escoger. El antropófago cultural toma de cualquier elemento de la cultura, sea del pasado o del presente, de su localidad o de latitudes distantes. Se alimenta con el fin de esbozar un resultado novedoso. El artnívoro/a (quien se alimenta y devora arte) realiza el ejercicio de deglutir arte, fuentes artísticas y estéticas, tanto occidentales como no europeas, cercanas o distantes. No solo se alimenta de diversos referentes sino que, en su producto final, plantea un filo crítico y propositivo. A partir de estos dos ejercicios de absorción, consume las manifestaciones culturales buscando inspiración, ideas creativas, y argumentos críticos. Mantiene su actitud de inconformidad, indisciplina, selección y crítica.

La cultura está a merced de la imaginación humana para ser reinterpretada. En este sentido, permanece en tensión entre mantener tradiciones, prácticas y saberes, y al mismo tiempo, buscar innovaciones de las mismas prácticas.<sup>146</sup> La cultura se reinterpreta en relación, es decir en un diálogo entre actores. La cultura no es algo que se posee, sino algo que se re-actúa, de manera performática. El acto antropófago es una acción performática. El quehacer artístico de ser artnívoro/a es un acto de consumo de arte, y también de aplicación en nuevas propuestas/respuestas estéticas. Un juego de interacción de influjos internos y externos, de estéticas locales y foráneas. También es un encuentro con uno mismo, ya que el consumir dice algo de nosotros mismos, como productores y como espectadores/consumidores. Enfrentarse con el consumo de referentes es un ejercicio creativo. Es verse reflejado en el otro, o mejor dicho, ver al otro reflejado en mí, en lo que hago y en lo que produzco. Una interacción dinámica y ética de sí mismo, y simultáneamente, el ver la alteridad del otro.

La caja de herramientas del artista son sus fuentes, el taller/laboratorio/cocina el espacio donde produce su argumento. Un espacio que se alimenta de la información de la tecnología, la internet y la cantidad de temáticas disponibles. Las redes interconectadas que el artista tiene a su disposición han permitido diálogos entre lo local y global, desde lo particular a lo general y viceversa. Desde estos diálogos –muchas veces fricciones culturales–, de dónde el artista genera su obra. Explora temáticas para construir argumentos, metáforas, códigos y significados. El método antropófago como estrategia es empleado constantemente en el mundo cultural, el

---

<sup>146</sup> Adriana Araque, “Jean Louis Calvet, Lingüística y Colonialismo. Breve Tratado de glotofagia, Fondo de Cultura Económica”. *Cuadernos del sur: Letras* No.35-36 (2005); Terry Eagleton, *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales* (Barcelona: Paidós, 2001).

mundo del entretenimiento, el de la ciencia y de la academia, el de la publicidad, el de la televisión. En este sentido es siempre actual.

### 3.4 Feminismos decoloniales

La propuesta de Artnívora toma como tema la lucha activista del feminismo en el arte, problematiza el género y la mujer artista, por tal motivo es necesario entrar al debate del feminismo en el arte. A partir de la década de los setentas, el movimiento feminista en las artes tuvo un importante campo de acción política. Las mujeres artistas –especialmente en los Estados Unidos– fueron activistas feministas que incomodaron a los espacios de poder. Trabajos como los de Judy Chicago, Martha Rosler, Myriam Shapiro, Bárbara Kruger, Ana Medieta, Sherrie Lavine, Cindy Sherman y las Guerrilla Girls trasgredieron los espacios del estilo minimalista y conceptual –en boga en ese momento–, y plantearon fuertes críticas a los círculos del arte, tildándolos de ser machistas y falocéntricos.<sup>147</sup>

Históricamente los movimientos de emancipación femenina han oscilado entre dos postulados; “women emancipation has been seen in two ways: sometimes as the ‘right to be equal’ and sometimes as the ‘right to be different’”.<sup>148</sup> El primero lucha por la igualdad con respecto a los hombres y el segundo por la diferencia. Igualdad de derechos y oportunidades en la diferencia. ¿Puede la emancipación femenina ser vista como una lucha decolonial?

Si comparamos la emancipación femenina con los postulados del acápite 1.1 de este documento, se puede considerar al feminismo como un postulado decolonial. Si plantea: una relectura crítica de la historia; evidencia desigualdades entre género y la marginación; denuncia circunstancias de dominación hegemónica y pretende romper limitantes epistémicas y filosóficas. El riesgo de las luchas de emancipación femeninas es que los postulados, que fueron inicialmente de ruptura, se vuelvan nuevamente parte de la estructura de dominación.

Los feminismos decoloniales surgieron en la década de los ochenta. Se llevó a problematizar el debate hacia una realidad ineludible, la cuestión de marginalidad de clase, etnia y condición social de mujeres de las minorías. Las luchas feministas se problematizaron como elitistas, de

---

<sup>147</sup> Reckitt, Helena (ed.), Peggy Phelan (estudio), *Arte y feminismo*. (London & Nueva York: Phaidon, 2009); María Lugones. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa*. (Bogotá, No. 9: 73-101, julio-diciembre, 2008).

<sup>148</sup> La emancipación de las mujeres ha sido vista de dos maneras: a veces como el ‘derecho de ser iguales’ y a veces como el ‘derecho de ser diferentes’ (La traducción es nuestra) Gisella Bock y Susan James (edts.), *Beyond Equality and Difference: citizenship, feminist politics and female subjectivity* (Routledge, 1992), 6.

grupos de mujeres blancas de clase media y alta. Las artistas, intelectuales y mujeres trabajadoras por fuera del primer mundo o esta clase media alta, no solo lidian con el machismo y la desigualdad de género, sino además, con la condición de marginación colonial. Los feminismos decoloniales incorporaron al debate: el color de piel, el lugar de nacimiento, la clase social y la situación económica o el hecho de ser una subcultura extranjera en una sociedad blanca, como el caso de las artistas chicanas en EUA.

La artista afroamericana Howardena Pindell fue parte del movimiento activista de mujeres feministas de los años setentas. Entre su trabajo se destaca *Free, White and 21* (1980), la obra muestra un video, a manera de entrevista, a la misma artista. Durante la entrevista la joven de piel negra, se transforma en una joven mujer blanca. Se coloca gafas oscuras, una peluca rubia y una media nylon blanca sobre su cabeza. En sus palabras, también cambia su discurso y personifica a una mujer que no opina sobre política o problemáticas sociales pues, al ser ‘libre, joven y blanca’, no discute problemas conflictivos como aquellos. O el caso de la artista de origen iraní Shirin Neshat, que problematiza la dificultad de ser mujer artista en la cultura islámica actual. Neshat emplea la fotografía, y su propio cuerpo como canvas para problematizar su condición y la condición de miles de mujeres islámicas en la inequidad de género del pueblo islámico.

Emplear la cita y la apropiación también puede ser visto como una acción de resistencia y con cada re-visualización se legitima obras o prácticas como referentes. Obras del pasado son analizadas constantemente. Son estudiadas, analizadas y muchas veces tomadas como ejemplo o dignas de destacar, pues han dejado una huella o marcado algún tipo de impacto en el devenir del arte contemporáneo. En el caso de la obra *Lechuguines*, las artistas guayaquileñas Graciela Cabrera y Graciela Guerrero toman como referencia directa una reconocida obra del land art de 1970 de Robert Smithson. La gran espiral sobre el lago de Salt Lake en el Estado de Utah, es citado en las orillas del río Guayas. En lugar de emplear toneladas de grava, roca y maquinaria, emplean simples estructuras de caña y plantas acuáticas que crecen naturalmente en el río. La dirección de la espiral es invertida, en una reflexión Norte-Sur, así la cita referencial es problematizada en un contexto local, y en diálogo directo con el entorno.

Podemos mencionar el trabajo de artistas que se identifican como decoloniales como los guatemaltecos Benvenuto Chavajay, Ángel Poyon, Marilyn Boror y Sandra Monterroso. Monterroso, por ejemplo, trabaja desde la resistencia y los saberes fronterizos y liminales del

pensamiento maya. Emplea el tejido para realizar instalaciones, el idioma maya, el cuerpo como espacio de batalla. En su propuesta *Tus tortillas mi amor* (2007) emplea la comida y el conocimiento culinario tradicional maya como estrategias feministas de resistencia. La mexicana Lorena Wolffer por ejemplo trabaja con mujeres maltratadas y violentadas y emplea la estrategia de la apropiación de los espacios públicos.

En la esfera artística, el activismo feminista puede ser leído como una crítica cultural y social inserta dentro de las expresiones plásticas de mujeres, que emplean su obra, su vida, su cuerpo y sus acciones artísticas como mecanismos de resistencia. Un activismo político y social por medio del oficio artístico. Las propuestas del arte feminista y femenino de las décadas posteriores miraron en los trabajos contraculturales y agresivamente críticos de la primera generación de artistas como fuentes de inspiración y referencia. El tema feminista en el arte empieza con fuerza en Norteamérica y rápidamente se propaga por el mundo. En América latina es incorporado rápidamente, pues las luchas femeninas de América latina han ocurrido a la par de Norteamérica y Europa occidental. Vale mencionar la acción del colectivo ‘Mujeres Creando’ de Bolivia, en el cual realizan acciones feministas comunitarias.<sup>149</sup> Es importante destacar el valor del trabajo en colectivo, pues la lucha de emancipación femenina no es solo para una mujer, sino para todas las mujeres unidas como colectivo. Ya que el trabajo colectivo y la propuesta misma de trabajo en grupo es una estrategia en contra de la autoría o el buscar fama, sino más importante es la lucha social y colectiva de emancipación. El activismo del arte, el feminismo y las luchas de género han estado entre los más importantes logros del arte crítico de contracorriente.

La femineidad y la lucha feminista en el arte toma un papel protagónico actualmente. Más aun, a partir del arte postmoderno y el arte feminista en la década de los setenta del siglo pasado, las mujeres artistas se visualizan, pues presentan propuestas alternativas poderosas, cargadas de contenido y denuncia social. El arte es un vehículo de expresión y resistencia para la causa de emancipación de las mujeres, son ellas y sus propuestas las que han dinamizado los conceptos y postulados del arte crítico contemporáneo durante los últimos cuarenta años.

El feminismo, y los feminismos decoloniales han alcanzado importantes logros políticos. El movimiento ha ayudado a cuestionar y repensar lo público y lo privado, el objeto y el sujeto del arte, el sentido y las relaciones con el cuerpo, etc. Además permitió evidenciar jerarquizaciones

---

<sup>149</sup> El grupo Mujeres Creando realiza acciones activistas en torno a la violencia de género y la emancipación de la mujer. Muchas de sus prácticas son desde y a través del arte. Realizan acciones, performances, encuentros, charlas y también se dedican a la redacción de artículos. Revisar su página Web: <http://www.mujerescreando.org>

de etnia, edad, clases sociales, sexualidad y género por medio de la producción artística. El feminismo ha reivindicado el género empleando el arte como herramienta. El uso del cuerpo en el feminismo es una estrategia de presentación: el cuerpo maniatado, desnudo, lacerado, pintado, invadido, inmóvil o en acción, son metáforas de demandas feministas hacia el imaginario social.

En este caso, el arte no solo busca una experimentación formal, o una resolución estética o en sintonía con el estilo artístico del momento, es empleado críticamente y a manera de denuncia social. Las mujeres artistas que tratan situaciones de injusticia de género y cuestionan una problemática mundial y se preocupan más por su argumento de resistencia. Los feminismos decoloniales insertan un sentido de pertenencia, no solo geográfico –es decir a una localidad– sino una vinculación de identificación colectiva. Los roles y papeles de la mujer son vistos críticamente y en Latinoamérica se convierten en un enunciado identitario al cual se puede transgredir críticamente. Por medio del arte, y los procesos creativos ser: Mujer-latinoamericana-artista-activista se emplea el oficio artístico visual como medio de denuncia social y crítica, con la intención de buscar sentidos más profundos de conciencia en la comunidad.

### 3.5 ARTNÍVORA: prácticas y procesos

En septiembre de 2011 el colectivo de arte *La Emancipada* presentó la muestra “ARTNÍVORA” en la Casa de las Artes de la Ronda en Quito, Ecuador.<sup>150</sup> La casa se compone por pequeños espacios, propios de una casa de arquitectura colonial, convertidos ahora en pequeñas salas de exhibición. Con un total de seis obras, dos por cada artista, las propuestas interactuaban con los espacios que poseen ya una fuerte carga simbólica. La Casa de las Artes es parte de un proyecto de regeneración urbana patrimonial que planea reactivar las actividades tradicionales de los vecinos de Quito. En la actualidad la calle de la Ronda es un atractivo turístico y cultural de la ciudad, con una afluencia regular de cientos de visitantes nacionales y extranjeros.

---

<sup>150</sup> Actual calle Morales en el centro histórico, conocida como “calle de la Ronda” ya que antes del desarrollo urbanístico de Quito, la calle de la Ronda era la frontera sur de la ciudad colonial. Los guardias y faroleros, que encendían y apagaban las luminarias de aceite, terminaban su “ronda” en aquel callejón y retornaban hacia la ciudad. A inicios del siglo XX fue un sitio de reunión de poetas, pintores y músicos, en especial en los años 30. Cuna de poetas, letras de canciones tradicionales, reuniones bohemias y obras artísticas. Parte de esta reseña se puede hallar en la página web de la institución: <http://www.centrocultural-quito.com/ronda.php?c=1458>.

## ***El colectivo***

*La Emancipada*, colectivo de arte opera desde el 2009 en la ciudad de Quito. Está conformada por tres mujeres artistas: Ibeth Lara, Tania Lombeida y Pamela Pazmiño. Interesadas por las sensibilidades comunicativas del ser mujer y las posibilidades artísticas y representaciones visuales desde lo femenino, el colectivo plantea un trabajo de reflexión, crítica y autocrítica. Mencionan las artistas en su catálogo de exposición que indagan en las problemáticas de género, como tema eje portador de una variedad de manifestaciones visuales y conceptuales que agradan por su belleza, pasman por su inconmensurabilidad e inquietan por su misterio e ideas, provocando diversas interrogantes.<sup>151</sup>

Toman su nombre de la novela del escritor ecuatoriano Manuel Riofrío *La Emancipada* de 1863 que trata el rol de la mujer en su contexto social del siglo XIX a través de un personaje femenino desafiante y crítico. El rol de la mujer y lo femenino en el arte atraviesa la actividad artística del colectivo. Con sus obras y el contenido que las sustentan, plantean cuestionamientos al espectador en torno al género y sus relaciones. Las obras del colectivo involucran al público e invitan a plantear interrogantes y reflexiones sociales, políticas y culturales. Con obras que promueven el debate y la interpretación múltiple, conllevan significados sutiles y ambiguos, incluso trascurren entre lo místico, lo privado y lo subjetivo.

Las tres artistas se conocieron en su etapa académica en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Tras su pregrado, conformaron el colectivo para tratar el tema de lo femenino en sus obras. El debate del género femenino es tratado metafóricamente y plantea aproximaciones intelectuales y estéticas. Sus entradas conceptuales van desde lo vivencial e íntimo, hasta lo colectivo, social y político. Manejan metáforas del cuerpo, interpretaciones desde lo subjetivo de las tensiones entre lo privado y lo público y el rol cambiante de la mujer contemporánea. Alineadas con las prácticas del arte femenino mundial, agregan un ingrediente más al debate, la condición latinoamericana de ser mujer artista en el presente. En 2011 realizaron una exhibición en las salas del Ministerio de Cultura de Quito, y recientemente, el colectivo fue promotor y del primer encuentro de Arte Mujeres Ecuador (AME) realizado en

---

<sup>151</sup> *La emancipada*, colectivo de arte, *catálogo de exposición muestra Artnívora*, (Quito: Casa de las Artes de la Ronda y Centro Cultural Metropolitano, 2011).

Quito, en agosto de 2012.<sup>152</sup> Continúan en la actualidad con su propuesta artística y gestión cultural con el segundo encuentro AME de arte mujeres Ecuador se desarrollará en 2016 con la pregunta ¿dónde esta la naturaleza? Como línea temática.

Queremos destacar la aproximación metodológica en la muestra “ARTNÍVORA”, ya que plantea la antropofagia como método artístico-creativo: mientras ingestan arte, lo re-significan de manera crítica y provocativa, así, emplean la antropofagia crítica como estrategia creativa. Además, la unión en un colectivo de arte pretende la ruptura de la idea moderna del genio y la originalidad. Desde su conformación como colectivo, revitalizan el trabajo conjunto de taller creativo de arte y el trabajo en colectividad con mujeres tanto artistas, productoras culturales como no artistas. Procesos de una actitud de resistencia y crítica en la esfera de arte.

Según las artistas, el trabajo colectivo es también una estrategia de acción y de resistencia. El trabajo colectivo de mujeres rompe las lógicas modernas del arte moderno/colonial. El trabajo colectivo y la convocatoria a varios grupos femeninos fue una estrategia de las artistas feministas de los años setenta y ochenta, opera también en el trabajo de la mexicana Lorena Wolffer y esta presente en las propuestas del colectivo *La emancipada*. El proceso de gestión colectiva y de gestión autónoma es parte de su actitud inconforme y de resistencia.

### ***La muestra***

**ARTNIVORA** (Del latín. *Ars, artis* que significa arte y del latín.- *vorus*, que significa devora). Hace alusión a los seres que se consideran miembros de esta categoría, por entenderse adaptadas a la ingestión principalmente de arte. Devora arte, requiere alimentarse de sus nutrientes: reflexiones, valor estético, comunicativo, y muchas veces religioso, para auto-reproducirse y vivir. «Artnívora», a su vez, construye manifiestos femeninos visuales para provocar sensaciones estéticas y cuestionamientos.<sup>153</sup>

Esta frase da inicio el recorrido por la exhibición. Toma como método la ingesta de arte. Se definen como adaptadas –en términos biológicos ‘adaptadas y evolucionadas’– para alimentarse de expresiones artísticas previas de otros autores y autoras y afrontan la problemática de la emancipación femenina. Como resistencia estratégica, ARTNÍVORA asume la metáfora de la

---

<sup>152</sup> Primer encuentro de Arte Mujeres Ecuador (AME) 04.08.12 [www.artemujeresecuador.org](http://www.artemujeresecuador.org); Para 2016 se prepara el segundo encuentro en 12.05.2016 a realizarse en el Museo Camilo Egas de Quito con la colaboración de la curadora colombiana Paola Peña.

<sup>153</sup> La Emancipada, muestra Artnívora, *Catálogo de exposición*, el postulado conceptual de la exposición.

femme fatale.<sup>154</sup> Personaje oscuro, villana que seduce y por su exotividad, se la asemeja con la barbarie y lo salvaje. La misma barbarie de la amazona, la ‘caníbal’ apegada a la naturaleza antropófaga: mujer devoradora de hombres. El colectivo realiza un giro metafórico del cuerpo femenino en su propuesta. Por un lado adopta la designación de la devoradora para hablar de lo femenino, de las estrategias de resistencia que, durante siglos, han girado por el uso del cuerpo femenino y sus metáforas. Por otro lado, asume una postura crítica desde el género y cuestiona el lugar del poder hegemónico como falocéntrico. Las diversas interpretaciones que se desprenden de la propuesta



**Figura 7.** Portada de la exhibición, Colectivo La Emancipada, 2011 (fuente: cortesía de las artistas)

manejan un conjunto de proyectos tanto estéticos como ético-políticos, por medio de sutiles ejecuciones metafóricas que tienen la intención de apelar al cuestionamiento crítico y a la emancipación del pensamiento.

Según Ibeth Lara, las obras nacen de reflexiones personales de lo que es ser mujer artista en la contemporaneidad, convocan a la reflexión por medio de la crítica y la autocrítica.<sup>155</sup> La propuesta ARTNÍVORA rompe los estereotipos del arte dominados históricamente por la masculinidad y cuestiona la figura del artista-genio frente al estigma de mujer-musa. Estereotipo que ha generado perjuicios sociales frente al rol de la mujer en el arte y la somete a condicionamientos en el mundo artístico tradicionalmente dominado por lo masculino.<sup>156</sup>

La propuesta de las ‘devoradoras de arte’ puede ser ampliada hacia críticas directas, por un lado metafóricas, por otro, des-estructuradoras. Es al mismo tiempo, un tributo a la mujer y a sus acciones de resistencia y agencia política. Acciones colectivas e individuales de diversos

<sup>154</sup> Figura literaria y artística popular a finales del siglo XIX y principios del XX. En el simbolismo, una mujer malvada, seductora, exótica que utiliza su sexualidad para atrapar y conquistar al héroe. Revisar Chung-Ying Yang, "Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las 'femmes fatales' en 'El invierno en Lisboa' y 'Beltenebros' de Antonio Muñoz Molina." (*Hispania* 88(3), 2005), 476-482.

<sup>155</sup> Entrevista a Ibeth Lara. Integrante del colectivo La Emancipada autora de dos obras de la muestra "Artnívora", entrevista en 10/11/2011 realizada en Quito, con motivo de la conclusión de la muestra.

<sup>156</sup> "Tres mujeres exponen su arte visual en la Casa de las Artes 999", Redacción Cultura, en diario *El Telégrafo*, sección cultura, tomada de la edición impresa del sábado 3 de septiembre de 2011 al respecto de la exhibición "Artnívora", en: [http://www.telegrafo.com.ec/index.php?option=com\\_zoo&task=item&item\\_id=14557&Itemid=30](http://www.telegrafo.com.ec/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=14557&Itemid=30)



espacios marginales y también legitimados. Operaciones estratégicas, apropiacionistas, colectivas y de resistencia femenina. Establecen diversos puntos de vista frente a la adversidad del rol de la mujer en el arte y su lucha por la equidad de derechos, desde la diferencia de género, ejercen una ruptura de estereotipos al utilizar estrategias antropófagas y críticas. La portada de la muestra es a la vez una boca abierta con colmillos, como una vagina dentada.

### 3.6 Cita, apropiación, readaptación crítica y resignificación local

Al analizar la muestra y los métodos antropófagos empleados en los procesos creativos para realizar las obras, las emplearon estrategias artísticas relacionados al apropiacionismo crítico del arte posmoderno. Su aproximación viene de un proceso creativo integral que es tanto colectivo como individual.

Como estrategia de lenguaje el apropiacionismo crítico se sitúa en uno de los parámetros fundamentales de lo postmoderno, ya que supone una radicalización de los recursos de la cita, la alusión o el plagio que caracterizan la práctica artística postmoderna; como estrategia crítica implica una actitud de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado.<sup>157</sup>

Un/a artista puede apropiarse de la obra de otro, anterior o contemporáneo, darle un giro y presentarlo de manera totalmente distinta. La apropiación se puede definir como el emplear la expresión o la imagen visual de otro, añadirle un giro personal, y presentarlo de manera distinta, dentro de otro contexto y otro espacio semiótico ya que lo dota de un significado nuevo. Las tres artistas del colectivo realizaron ejercicios de cita y apropiación, se ‘comieron’ de –es decir se nutrieron de– sus referentes y plantearon propuestas críticas con estrategias críticas

De las estrategias artísticas antropófagas, exploraremos tres de la posmodernidad. Primero destacar que la citación de obras o prácticas culturales es el primer paso. En cierto sentido la citación esta presente en las tres estrategias siguientes: Primero la apropiación: proceso por el cual se puede tomar obras o estrategias de otro y emplearlas en la creación artística. El segundo proceso, la resignificación local: de la mano con el anterior, toma estrategias del otro y las

---

<sup>157</sup> Juan Martín Prada, “Introducción”, *La apropiación Postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Postmodernidad* (Madrid: Fundamentos, 2001), 7.

emplea a su conveniencia. La resignificación local primero apropia, luego genera significados distintos ya que junta lo incorporado y los inserta a lo local. Con el tiempo, lo resignificado se lo considera como propio. Finalmente la tercera estrategia es la readaptación crítica, que toma conceptos o prácticas del otro y los re-adapta críticamente para emitir su punto de vista.

Con la cita, la apropiación, resignificación local y readaptación crítica se genera una diversidad de interpretaciones, muchas de ellas contradictorias y ambiguas. Bolívar Echeverría en su estudio sobre la Modernidad de lo Barroco, sostiene que la ambigüedad puede ser vista como característica estratégica barroca para disolver contradicciones de la época moderna.<sup>158</sup> Para la explicación de las estrategias latinoamericanas de cita y apropiación, emplearé tres obras de la muestra “Artnívora”. Todas emplean estrategias antropófagas críticas para su ejecución.

### ***Apropiación***

Según Pamela Pazmiño, autora de *La papa rosa*, la obra parte de una reflexión personal a partir de la película peruana de Claudia Llosa, *La teta asustada* de 2009. Este film se centra en los miedos de la protagonista, que fue violada y cree sufrir la enfermedad de la ‘teta asustada’ y no quiere transmitir, por medio de la leche materna, su miedo a sus hijos. Pamela Pazmiño cuenta el impacto que sintió al mirar una escena en la cual mujeres de una comunidad insertaban papas en sus vaginas para impedir la violación de los soldados en el Perú entre 1980 y 1992. Esta estrategia de resistencia femenina frente a una amenaza de violación es el argumento principal de la obra de Pazmiño. La obra *La papa rosa* presenta el tubérculo que ha ‘echado raíces’ dentro de la sala de exhibición. Suspendida desde el techo una papa rosa, emite una gran sombra proyectada en negro sobre la pared. Las raíces de esta sombra invaden la sala y abrazan tanto al espacio como al espectador. Lo que pretende esta obra, metáfora íntima del cuerpo, es ingresar en la resistencia simbólica de las mujeres retratadas en el largometraje. La sala es una gran vagina y el espectador ingresa en ella. En el ambiente húmedo y fértil de la matriz femenina, la papa (semilla) ha brotado raíces. Una obra con fuerte carga simbólica que denuncia la agresión de una violación. La papa es un anafrodisíaco, inhibe el deseo sexual masculino. El color de la papa, totalmente pintada de rosa, acentúa un estereotipo como el color de lo femenino.

---

<sup>158</sup> Echeverría, *La modernidad...*, 33-37.

La apropiación toma ideas de expresiones anteriores las presenta como propias. En este caso una práctica cultural de resistencia mostrada en una obra cinematográfica de otra autora. No lo presenta como réplica, sino que le brinda giro personal. Muchas veces la apropiación otorga nuevos significados a la misma imagen y las lecturas se abren por múltiples directrices. En el caso de *La papa rosa*, la apropiación de una práctica cultural específica dentro de otro contexto se vuelve un proceso creativo e innovador en la obra de Pamela Pazmiño.



**Figura 8.** *La papa rosa*, Pamela Pazmiño, 2011  
(fuente: cortesía de las artistas)

El espectador que percibe la metáfora del interior del canal vaginal femenino, un territorio privado y profundamente personal. La instalación convierte un lugar íntimo en un espacio público, para denunciar un acto de violencia que trasgrede esa intimidad. Una denuncia solo es denuncia si se la vuelve pública. La papa que echa raíces permite sentir el interior del cuerpo, en una parte íntima desgarrada, hipersensible y relacionada con la naturaleza maternal. En una relación directa con el cuerpo, un tubérculo andino brota e invade las paredes vaginales con raíces y tallos. La papa posee también una carga simbólica gastronómica de la región andina.

Emplea la antropofagia como recurso creativo, se apropia de una imagen visual del largometraje de Claudia Llosa, y lo amplía con un giro metafórico y de significado personal. Critica y persuade al espectador a pensar su relación con su propio cuerpo, ataca su relación con la intimidad y le dota de un significado crítico, sensorial y visceral.

### ***Resignificación local***

Esta estrategia empieza con una apropiación, luego permite múltiples lecturas de resignificación local. La resignificación se define como la posibilidad de tomar un elemento concreto y presentarlo de diferente manera en otro contexto. Este giro presenta la posibilidad de producir nuevas lecturas interpretativas. La resignificación local refuerza la identidad, a veces, por el uso local del lenguaje, las hablas urbanas y los dichos populares. Las resignificaciones idiomáticas emplean otros idiomas o ciertas palabras en lenguaje extranjero y las reutilizan en lo



**Figura 9.** *Black Sheep*, Ibeth Lara, 2011 (fuente: cortesía de las artistas)

local. Ibeth Lara emplea el idioma inglés para darle el título a su obra *Black Sheep*, proceso que parte de una reflexión personal. Importante es destacar que con cada obra, cada artista se enfrenta a sí mismo/a de manera retrospectiva e introspectiva. Al enfrentarse a sí misma en lo reflexivo, íntimo y personal, realiza un ejercicio antropofágico de sí misma –como lo hecho por Tarsila al viaje interior del Brasil–, la obra se nutre de su propia experiencia de vida. Selecciona ingredientes de su experiencia, los interpreta y los expulsa en una obra.

*Black sheep* presenta una pequeña urna de cristal al centro de la sala. Dentro, se ubican ovejas de juguete sobre un rectángulo de pasto. En el centro de estas ovejas se halla una totalmente pintada de negro; la oveja negra. El resto de animalitos plásticos están colocados de manera radial concéntrica de manera que todas miran hacia la oveja negra. La alusión de otredad es inevitable en esta obra, ya que se refiere a la exclusión y la mirada hostil de las ovejas blancas hacia la oveja negra, marcadamente diferente.

La obra parte de una reflexión personal de la artista al sentirse diferente y marginada. El estereotipo de la actividad artística es marginal en la sociedad moderna. Entre las profesiones “útiles” que sirven al progreso y la sociedad de consumo, el quehacer artístico es también una ‘oveja negra’ profesional. La mujer artista ha sido la oveja negra del mundo del arte tradicionalmente dominada por hombres, una doble marginación. *Black sheep*, –título en inglés, símbolo del mundo angloparlante– es empleado para cuestionar el rol de lo global frente a lo local. El título revela las fronteras de lo ambiguo de ser latinoamericano, ser igual y ser diferente, ser ambos y no ser ninguno. *Black sheep* alude a una realidad global de discriminación. La mujer artista puede ser discriminada en cualquier latitud, en cualquier idioma, en cualquier contexto estético. *Black sheep* denuncia la marginación hacia lo diferente, hacia lo ‘otro’. Una obra poli-significante que puede abarcar interpretaciones desde lo étnico y ético, hacia lo geopolítico,

incluso hacia lo social y cultural. En esta obra, se explora el hecho de sentirse uno mismo como marginal.

### ***Readaptación crítica***

Tania Lombeida reproduce un santuario religioso en su obra *No me toques*. Recrea un espacio similar al de un altar o capilla católica. Alude a la decoración barroca de iglesias coloniales quiteñas al emplear estencil de color dorado y escarchado simulando oro. En los muros ubica cinco repisas a la altura de la mirada. Las repisas parecen nichos para albergar santos, sin embargo en lugar de estos, ubica cinco macetas con un cactus en cada uno. Los cactus, espinosos y agresivos, provocan que



**Figura 10.** *No me toques*, Tania Lombeida, 2011 (fuente: cortesía de las artistas)

el espectador se mantenga alejado. Tania Lombeida readapta un espacio sagrado y religioso, y juega con el significado sagrado y metafórico del cuerpo femenino. Juega con los significados existentes en los espacios sagrados y los vuelve parte del debate mujer-artista, mujer-musa.

Los santos –en su mayoría hombres– son colocados en nichos o relicarios para su veneración; la gente los venera pero no los toca. La mujer y su cuerpo, en la cultura latinoamericana muchas veces son referidos como un santuario intocable. Un cuerpo sagrado, inmaculado y puro. Al igual que la figura del santo. Al menos esa es la mentalidad inculcada a los niños desde pequeños. A las niñas se les educa que no deben ser tocadas y la pureza de la virginidad será llevada hasta el matrimonio. A los varones se los educa con estos mismos criterios: ‘a una mujer no se la toca ni con el pétalo de una rosa’, dice el habla popular. Este santuario intocable, contradice con el gran número de actos violentos, abusos físicos y sexuales que afronta el cuerpo femenino. Muchas son maltratadas físicamente, violentadas, discriminadas, sexualmente provocadas e insultadas.

El símbolo cactus refleja formas fálicas, rompe las barreras de lo permitido y lo prohibido. Readapta críticamente el santuario católico, lo convierte en una metáfora corporal femenina. La

antropofagia crítica de esta obra parte del respeto solemne de un espacio místico acentuado por la agresividad simbólica del cactus de forma fálica. Utiliza un espacio sagrado y lo emplea críticamente hacia un contenido político y de violencia de género. El encuentro con esta obra permite una reflexión frente a lo socialmente permitido o prohibido. Un encuentro interior y su relación con el contexto sea este social, político o cultural.

Las sutiles representaciones metafóricas de Artnívora se ubican en espacios liminales. La primera aproximación a sus obras, es de deleite estético, pues su factura es delicada y atrayente. Luego las instalaciones son manejadas de manera atractiva y creativa. Tras la primera lectura, los significados ocultos y de doble sentido se desprenden de los textos, los espacios y los diálogos entre el espectador, las obras y el contexto. Las denuncias de género de estas obras no son explícitas, al contrario, están ocultas en metáforas, pues no se las puede ver a primera vista. Es necesario ahondar en sutiles interpretaciones para encontrar los sentidos de resistencia femenina.

### 3.7 ARTNÍVORA como práctica decolonial de resistencia

La intención de realizar esta relectura de la obra —en los capítulos dos y tres— de los artistas modernistas, los ejemplos de las estéticas decoloniales y la muestra ARTNÍVORA es, plantear la posibilidad de mirar al arte —y al proceso de hacer arte— como una práctica decolonial. Es decir, la posibilidad de emplear el arte como una forma de resistencia cultural y estética frente a la imposición de modelos civilizatorios. El arte —ya no solo un invento occidental impuesto sobre sus ex-colonias— es una propuesta/respuesta crítica, como un medio de denuncia y también como forma de resistencia.

Los modernismos latinoamericanos incorporaron las vanguardias europeas, también rescataron los valores característicos de las localidades latinoamericanas en busca de una expresión propia, este ejercicio puede mirarse como una práctica decolonial. El modernismo en su primer momento fue anti académico, anti figurativo, anti realista, de contra corriente frente al arte dominante del momento. Es decir, en contra de lo impuesto por modelos europeizantes y academicistas. Remontándonos al pensamiento del periodo; los parámetros formales caducos, estaban fomentados por las ortodoxas academias europeas. Las propuestas/respuestas de la vanguardia fueron antiacadémicas, anti figurativas, anti neoclásicas y anti romancistas.

Los vanguardistas –tanto europeos como latinoamericanos– generaron propuestas diversas y variadas y –esto no fue coincidencia– lo hicieron con elementos no europeos (máscaras africanas, caribeñas, estampas japonesas, diseños amerindios precolombinos) pues consideraban agotados los lenguajes visuales académicos europeos. Como era de esperarse, las propuestas de vanguardia fueron rechazadas por académicos y los círculos intelectuales legitimados. Las vanguardias fueron, en sus inicios, propuestas/respuestas de contra corriente. Tomó un tiempo –cerca de dos generaciones– para que sean aceptadas, tanto por los críticos como por los públicos.

Las jóvenes academias latinoamericanas heredaron esta disputa de estéticas divergentes. Directores más tradicionales promovían un arte clasicista de alegorías a la patria, la nación y la libertad; mientras que muchos estudiantes y docentes defendían las propuestas modernistas de vanguardia. Cuando los directores conservadores fueron reemplazados, nuevos directores plantearon propuestas novedosas. A diferencia de las academias europeas, ancladas en una larga tradición, algunas de las academias americanas acogieron con entusiasmo los modernismos. Miremos el caso de la Escuela de Bellas Artes de Quito. Sus primeros diez años fueron academicistas, fue a partir de 1912, bajo la dirección de José Gabriel Navarro y la llegada de profesores con ideas modernistas –Paul Bar, Luigi Cassadio y luego Camilo Egas– que la mentalidad de la escuela y de los estudiantes cambia.<sup>159</sup> Una vez que el modernismo rompe con lo académico, los jóvenes artistas que se forman en esta institución, se convierten en los representantes del arte moderno ecuatoriano –representado por el indigenismo, el impresionismo, el primitivismo y el abstraccionismo–.

A diferencia del modernismo europeo, que se apropió de las estéticas no occidentales para plantear una revolución estética en Europa –una nueva extracción colonialista–, los modernismos latinoamericanos plantearon reivindicar los valores propios, no hurtándolos y sacándolos de contexto, sino destacándolos como valores de identidad, esencia y revaloración de lo propio del ‘ser’ latinoamericano. Los modernismos latinoamericanos fueron decoloniales ya que reúnen los puntos explicados en el subcapítulo 1.1, y no solo esto, incorporan –o degluten– los movimientos vanguardistas de ruptura, y los integran al contexto americano, es decir que combinaron los estilos modernistas con lo local. Así crearon un nuevo producto estético diferente y audaz. Los tres movimientos modernistas latinoamericanos más destacados –muralismo mexicano,

---

<sup>159</sup> Trinidad Pérez, “Nace el arte moderno: Espacios y definiciones en disputa (1895-1925)”. *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana* (Quito: FLACSO, 2010); Mireya Salgado y Carmen Corbalán, *La escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX* (Quito: Instituto de la Ciudad, 2012).

antropofagia brasilera y la escuela del sur de Torres García– presentan estas características de: emplear las vanguardias como recursos estilísticos al plantear una revaloración de los elementos propios de su localidad como argumento central.

El aporte latinoamericano no solamente es a escala regional, sino mundial. Los movimientos modernistas del continente, de alguna manera, llevaron la latinoamericanidad al modernismo global. La riqueza de colores, y la multiplicidad de propuestas potencian al modernismo, lo separan del algunas veces, monocromo, crudo y descorazonador modernismo europeo producto de una situación de posguerra. Las propuestas latinoamericanas son vistas como frescas e innovadoras y en la actualidad son reinterpretadas y revaloradas por su personalidad singular.

En el proceso de autoconciencia de los ‘pioneros’ –en su mayoría mestizos o de descendencia europea–, se separaron de la dicotómica de sentirse europeo o americano. Empezaron a tener empatía con sentirse cada vez más africanos o nativos. Muchos de ellos se vincularon a movimientos políticos, otros, sin estar vinculados, se alinearon con causas sociales y produjeron una obra en relación a su contexto. En este sentido el arte está siempre en un constante debate con su entorno. Indagaron en tradiciones africanas, nativas, mestizas, y de vanguardia o una mezcla híbrida combinando las cuatro. Un recorrido hacia la cultura local, y hacia el interior de sí mismos. Como el viaje realizado por Tarsila do Amaral, en búsqueda de los valores constitutivos de su cultura y sus orígenes de ser brasileña.

El recurso antropófago de alimentarse del ‘enemigo’, hurtarle sus herramientas y sus armas, y emplearlos en su contra se convirtió en un método creativo. La antropofagia se volvió incluso un valor identitario. Lo que fue rechazado o visto como signo de vergüenza –asociado a lo bárbaro, salvaje, poco culto y vulgar– se convirtió ahora en riqueza cultural. Acoger lo antropófago como eje constitutivo de la identidad en resistencia, no solo brasileña, sino sudamericana y caribeña. La antropofagia como categoría simbólica, como estrategia creativa y como movimiento artístico puede ser visto como una estrategia de arte decolonial de resistencia.

Los modernismos latinoamericanos transmitieron valores nacionales y locales para diferenciarse de los modelos europeos, emplearon el arte como resistencia a las imposiciones. Es decir, originaron resistencia al usar las herramientas estéticas heredadas –ahora apropiadas, ingeridas– en una propuesta de emancipación estética. En palabras de Joaquín Torres García:



Además, tendré que recordar lo que ya he dicho en otras lecciones: que no se trata de ningún modo de traer aquí el arte europeo, sino más bien, aprovechando su lección, hacer algo propio.

No tenemos tradición en que basarnos, y de esto yo me he felicitado, pues tampoco se trata de seguir ninguna tradición. Se trata, si queremos llegar aún a un plano más elevado, de ir a un *arte universal*; pero, como también dije, en consonancia con nuestra época, de *aspecto moderno*; con otras *calidades* que el arte tradicional, con otra juventud, pero con el hondo sentido con que hemos tratado de llegar en otras lecciones, ser un arte propio y original no un reflejo ni tampoco una continuación de una tradición sino una *evolución*.<sup>160</sup>

El arte posmoderno abre puntos de vista diversos. Permite múltiples entradas interpretativas y posibilidades estéticas. Rompe el estilo internacionalista moderno, lo replantea con la posibilidad de diferencias provenientes del contexto local. Permite un diálogo libre y amplio, además de tratar debates controversiales. Hay divergencias entre estilos y teorías, entre artistas y argumentos estéticos. Una condición plural, múltiple y pluri-significante. Borra fronteras entre géneros artísticos, disputas clasistas entre artes populares y “bellas” artes. Es múltiple y no se rige por una sola teoría y estilo. Explora, experimenta y propone críticamente la posibilidad de una nueva realidad más consciente y humana, en relación con su presente y la sociedad.<sup>161</sup>

El compromiso de un artista visual no solamente está con su obra realizada. Es necesario conjugarlo con el contexto social al cual está dirigida. Entre las principales diferencias entre los modernismos, que se enfocaban solamente en la obra, las propuestas posmodernas requieren de una reparación con el público y con el contexto, el público en general y el público especializado: el espectador artístico, el investigador y el estudiante artístico. El vínculo obra-contexto es de vital importancia para el éxito comunicacional de una obra. Se convierte en una plataforma de interacción social desde el quehacer artístico hacia su entorno social. Una obra de arte está destinada a ser apreciada, a ser espectada, a ser analizada. La propuesta genera un diálogo con quien la observa. Y este diálogo permite la interacción, integral y dinámica, entre arte y el ser social. Diálogos y esfuerzos colectivos que pueden plantear formas de resistencia.

Los ejemplos contemporáneos adoptan –en parte– estrategias antropofágicas. Al ser propositivas y de denuncia, provocan reflexiones en torno al contexto y sus dinámicas.

---

<sup>160</sup> Torres García, *Universalismo...*, 126.

<sup>161</sup> Connor, *Cultura Postmoderna...*, 69.

Posiblemente construyen metáforas en resistencia. En acción de trasgredir y trastocar el contexto y el circuito local, cuestionan procesos sociales de discriminación hacia la mujer. En cierto sentido emplean espacios culturales legitimados –salas de exhibición, bienales, salones de arte contemporáneo– para minar, desde adentro, estructuras sociales. Estéticas «otras» de espacios liminales son traídas a los espacios oficiales de exhibición. Propuestas audaces que rompen con la cotidianidad, para generar momentos de cuestionamiento acerca de problemáticas actuales.

El cruce de caminos de los dos conceptos analizados, el de la decolonialidad y la antropofagia crítica posiblemente será en una propuesta artística crítica. Recordemos que el arte es un debate abierto y constantemente se nutre de nuevos aportes. Las acciones de resistencia y activismo artístico pueden ser adoptadas desde la actitud inconforme, indisciplinada, selectiva y crítica de la antropofagia crítica. Esta aproximación al método antropofágico como una alternativa decolonial es tan solo una aproximación más. El debate del arte no está –ni estará– concluido, ni del cual se ha dicho la última palabra. Es una arena de disputa. Una confrontación política, filosófica, estética y de pensamiento. Un proceso cultural en constante, construcción, destrucción y reconstrucción.

## CONCLUSIONES

El arte visual no está exento de colonialidad, es necesaria una relectura estética e histórica para desmontar andamiajes coloniales y plantear alternativas. La decolonialidad rompe la idea de Europa como Prometeo, encargado de llevar la luz su modelo civilizatorio al mundo. Decolonialidad en artes implica asumir una actitud crítica y tomar posición como individuos y colectivos. El giro decolonial es un proyecto epistémico, un cambio de matriz de pensamiento y de praxis. Resumiendo, el enfoque decolonial plantea, cuestionar las lógicas binarias 1) ser una relectura crítica del pasado y presente; 2) promover la interculturalidad y considerar la heterogeneidad conflictiva del ser latinoamericano; 3) visualizar sectores marginados; 4) evidenciar parámetros de discriminación y exclusión; 5) evidenciar circunstancias de colonización; debatir los términos de retraso o subdesarrollo; y, finalmente, 6) pretende romper las limitaciones epistémicas, proponiendo epistemologías fronterizas de la colonialidad del: poder, hacer, ser, pensar y del ver.

Decolonial no pretende negar la historia y retornar a un pasado utópico. Pretende observar el presente –y sus contradicciones– con una mirada crítica. Un riesgo decolonial es confundirlo con nacionalismos y también con el buscar la pureza originaria de una cultura, este afán se relaciona con la noción de «blanqueamiento». Está asociado con relacionar la «blancura» con el concepto de «limpieza». La «raza blanca» moderna se empeña en buscar los ‘orígenes’ de la humanidad en un intento de blanquear aún más su blancura y verse libres de «suciedad» cultural. Además, los purismos culturales van de la mano con los purismos étnicos y han sido excusas de genocidios.

Romper con la discriminación implica un compromiso ético con el otro. Esta emancipación será por medio de alianzas interculturales, como menciona Sousa Santos, pero estas alianzas serán establecidas si consideramos a los “otros” *como nosotros*, como lo plantea Bauman. Ya que solamente puedo establecer alianzas con otros en una equidad de condiciones. Contrario a lo moderno/colonialista, de alianzas desiguales que en realidad eran dominaciones, como explicó Enrique Dussel, en una nueva reorganización del mundo, la ‘equidad en la diversidad’ sería la alternativa ética de emancipación propuestas desde espacios marginales de la modernidad.

Como propuesta decolonial en artes, este texto plantea la importancia de “Hablar desde acá” para construir una mirada crítica como espectador y como productor cultural con sentido de compromiso. Con un sentido de indisciplina crítica, generar argumentos de emancipación desde nuestra realidad como latinoamericanos y, al mismo tiempo, como sujetos pertenecientes a una

cultura de mundo. Sin dejar de problematizar zonas grises entre lo local y lo mundial. Al “hablar desde acá” se toma los aportes de la antropofagia como actitud crítica e indisciplinada y los aportes de varios artistas modernistas y contemporáneos.

El interés de analizar la Antropofagia fue presentarla como propuesta creativa y crítica. Planteando la posibilidad de mirar a la antropofagia como una actitud y propuesta, y no solo como un movimiento modernista. La relectura de la obra de Joaquín Torres García, Tarsila do Amaral y Wilfredo Lam permitió la posibilidad de hallar rastros decoloniales en sus procesos creativos y también permitió analizar sus obras como indisciplinas estéticas. En este sentido, el método creativo antropofágico puede mirarse como una propuesta decolonial y una estrategia creativa crítica: antropofagia el método, decolonial el argumento, y el arte visual como medio y herramienta. El estilo puede ser un punto medio, la justa medida entre lo moderno y contemporáneo y la búsqueda de un lenguaje propio. Tratar las problemáticas actuales y locales con originalidad y frescura. El cruce de caminos entre decolonialidad y antropofagia crítica.

Se emplearon metáforas digestivas para describir los pasos del método antropofágico: recolectar, ingerir, digerir, regurgitar y excretar lo innecesario. También el concepto de la justa medida para hallar el equilibrio entre las influencias internas y externas. Una metáfora para pensar el proceso creativo antropofágico y la oferta cultural fue la polinización de las abejas. Las abejas toman el néctar y el polen de diversas flores –los referentes culturales diversos– luego producen miel, que sirve de alimento para su colmena. Importante recordar que la ingesta antropofágica se realizaba de los guerreros más fuertes y valientes. La misma lógica podemos aplicar en las apropiaciones artísticas. Alimentarnos de los referentes que consideramos más fuertes, y a partir de estos plantear propuestas creativas.

El interés de mostrar a la antropofagia crítica como método creativo fue insertarlo en las prácticas estéticas, como el caso de la muestra “Artnívora” del colectivo femenino *La Emancipada*. Al analizar las estrategias antropofágicas como la cita, la apropiación y la readaptación crítica se pretende mirar la importancia de construir una mirada crítica sobre la resistencia del arte feminista y también, a los feminismos decoloniales de finales del siglo, ya que la propuesta de Artnívora se enmarcaba dentro de un contexto mayor de compromiso social de emancipación de género.

El taller del artista o de los colectivos artísticos puede ser visto como un laboratorio, pero también como una cocina creativa colectiva. Pues se mencionó a la cocina como un espacio de resistencia.

El arte puede ser un proceso colaborativo, y a manera de préstamos, una reinterpretación de lo realizado como recurso de reflexión crítica. La fase de los «préstamos» artísticos, imprescindibles en todo principiante en el arte, son de vital importancia para consolidar una posición, tanto estética, como de un argumento sólido a partir de una mirada crítica, en un deseo insaciable de innovar, pero también de cuestionar y de generar nuevas apreciaciones críticas.

Se puede mirar un intercambio recíproco entre el viejo y el nuevo mundo durante toda la modernidad. Posiblemente el arte occidental moderno podría dejar de ser visto como una flecha que fue lanzada desde Europa y que se implantó en las Américas. Propongo mirar el arte moderno y contemporáneo de Occidente como un trípode, una estructura que se sostiene en tres puntales interdependientes y correlacionados: Europa, Norteamérica y América Latina. Necesario es romper con estereotipos –como el estereotipo de si un europeo o norteamericano copia es creativo, pero si lo hace un latino, es plagio– y revalorar los procesos creativos latinoamericanos como aportes diferentes, novedosos y únicos a la historia del arte del mundo. Tal vez podemos mirar la historia del arte occidental de diferente manera. Después de una relectura decolonial, el arte de la modernidad occidental puede romper las dicotomías de centro-periferias o antagonismos de dominadores-dominados.

El arte posmoderno crítico es una oportunidad para sacar del lugar de confort al pensamiento. Presenta la posibilidad de cuestionar la vida, la sociedad, el sistema político, los mecanismos de poder, la economía, la cultura. El arte es poli-temático y poli-sémico y tiene la facultad de incursionar en diversos ámbitos de la vida social a nivel local como internacional. El sentido crítico permite generar conciencia y provocar reflexiones sobre aspectos que se naturalizan de maneras automáticas. Puede, por ejemplo, generar críticas en torno a la condición colonial de la cultura, las industrias culturales o el estilo de vida consumista actual.

La antropofagia es una actitud de resistencia. Un modo de vida inconforme, indisciplinado, selectivo y crítico de los productos culturales y artísticos. La actitud subversiva del antropófago es una alternativa a imposiciones colonialistas culturales. Como lo destacó Carlos Jáuregui, si renace la amenaza de una nueva colonización o imposición colonialista, Calibán será llamado a las armas.

## FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Albán Achinte, Adolfo (comp.). "Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores". En: *Texiando textos y saberes: cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, Popayan: Editorial Universidad del Cauca, pp. 59-82, 2006. Recuperado de: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/207.pdf>
- Ades, Dawn. *Art in Latin America: the modern era 1820-1980*, New Haven: Yale University Press, 1989.
- Álvarez, Leticia. *The influence of the mexican muralists in the United States: from the New Deal to the Abstract Expressionism*. (Tesis de maestría en Historia del arte) Virginia Polytechnic Institute and State University, Abril 26, 2001 Recuperado de: <http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-05092001-130514/unrestricted/thesis.pdf>, 2001.
- Andrade, Oswald de. "Manifesto Antropófago", Em Piratininga ano 374 da Deglutição do Obispo Sardinha (En Piratininga (Brasil) año 374 de la ingesta del obispo Sardinnha, devorado por los Tupí) . *Revista de Antropofagia*, Año 1, No. 1, maio de 1928, Recuperado el 2 de Abril de 2012: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html>, 1928. También en: Aracy Amaral, *Arte y arquitectura del modernismo brasileiro*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 143-150, 1978.
- Anderson, Benedict, y Eduardo L. Suárez. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Araque, Adriana. "Jean Louis Calvet, Lingüística y Colonialismo. Breve tratado de glotofagia", Fondo de Cultura Económica, *Cuadernos del sur: Letras*, (35-36), 227, 2005.
- Barbin Bertelli, Giordano. "A arte como contrabando: notas sobre antropofagia e política". *Análise Social*. 204, Vol. 48, No.3, ISSN On line: 2182-2999, 2012.
- Barbosa, Marialva Carlos. "Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil." En: Ana Paula Ribeiro Goulart, Igor Sacramento y Marco Roxo, *História da televisão no Brasil: Do início aos dias de hoje*. 15-35, São Paulo: Editora Contexto (2010).
- Barnitz, Jacqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin: University or Texas press, 2001.
- Barrio, Emilia. *Historia de las transgresoras: "La transición de las mujeres"*, Barcelona: Icaria, Colección Antrazyt, 2006.
- Barriandos, Joaquín. "La colonialidad del ver: Visualidad, capitalismo y racismo epistemológico", En: *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*, Quito: La Tronkal, 2010.
- \_\_\_\_\_. "apetitos extremos: la colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de indias" en *Transversal*, eicpc, Recuperado de: <http://eicpc.net/transversal/0708/barriandos/es>, 2008.
- Bauman, Zigmunt. *Múltiples culturas, Una sola humanidad*, Albino Santos Mosquera (trad.), Buenos Aires: Katz, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Ética posmoderna*, Bertha Ruiz de la Concha (trad.) México: Siglo XXI, 2005.

- \_\_\_\_\_. *La globalización, Consecuencias Humanas*, Daniel Zadunaisky (trad.), Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Becker, Jane R. *Overcoming all obstacles: the women of the Académie Julian*. Rutgers University Press, 1999.
- Bock, Gisella y Susan James (edits.). *Beyond Equality and Difference: citizenship, feminist politics and female subjectivity*, Routledge, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Thomas Kauf (trad.), Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre y Alain Darbel. *El amor al arte: Museos europeos y su público*. Buenos Aires: Paidós, 2004 [1966].
- Braudel, Fernand. “La larga duración. La historia y las ciencias sociales”, *Revista académica de relaciones internacionales*, No. 5, noviembre 60-106. Recuperado de: <http://www.relacionesinternacionales.info/ojs/article/download/53/47.pdf>, 2006 [1968].
- Brea, José Luis. “La muerte del arte y la muerte del arte” En: Néstor García Canclini (coord.) *Conflictos Interculturales*, Barcelona: Gedisa, 57-63, 2011.
- Brooker, Peter (ed.). *The Oxford critical and cultural history of modernist magazines: Europe 1880 – 1940*, Oxford University press, 2013.
- Browne Sartori, Rodrigo. “Comunicación intercultural, antropofagia y la canibalización de caliban en américa latina”. *Revista científica de información y comunicación*. Universidad Austral de Chile. No. 6, pp. 265-282. Recuperado de: <https://icjournal.files.wordpress.com/2013/01/1257508004-26browne.pdf>, 2009.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*, Colección Crítica, Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*, Patricia Soley-Beltran (trad.), Barcelona: Paidós, 2010.
- Candela, Iria. *Contraposiciones: Arte contemporáneo en Latinoamérica, 1990-2010*, Alianza Forma, Madrid: Alianza, 2012.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la Liberación*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- Camporesi, Piero. *Bread of dreams: Food and fantasy in Early Modern Europe*, David Gentilcore (trad. de Il panne selvaggio), University of Chicago Press, 1989
- Canejo, Cynthia. “The Resurgence of Antropophagy: Tropicália, Tropicalismo and Helio Oiticica”, *Third Text*, Vol 18, Issue 1, Taylor y Francis Online, Recuperado de: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/0952882032000182712>
- Carrión Barrero, Vivian Marcela. “Pintura colonial y la educación de la mirada. Conformación de identidades y de la otredad”, En: *Tabula Rasa*, Bogotá, No 4. Enero junio 2006, pp. 241-265, Recuperado de: <http://www.revistatabularasa.org/numero-4/carrion.pdf>, 2006.

- Castro-Gómez, Santiago y Eduardo Mendieta. “Teorías sin disciplina”: *Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Universidad San Francisco/Miguel Ángel Porrúa, en Ceapedi, <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libros/160.pdf>, 1998
- Cavallaro, Dani. *Historia del arte para principiantes*, Antonio Bonanno (trad.), Buenos Aires: Era Naciente, 2005.
- Cepeda, Rui. “Culturofagia those who eat culture”. *Images and Culture*. Roberto Muffoletto (edit.) Londres, diciembre 2012. Recuperado de: [http://vjic.org/vjic2/?page\\_id=405](http://vjic.org/vjic2/?page_id=405), 2012.
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*, La Habana: ICAIC, 2011.
- Connor, Steven. *Cultura Postmoderna: Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Amaya Bozal (trad.), Serie Arte y Estética No.36, Madrid: Akal, , 2002 [1989].
- Cornejo Polar, Antonio. “Mestizaje e Hibridez: Los riesgos de las metáforas”, en Tomás G. Escajadillo (edit.) *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar: Homenaje*, Lima: Amaru, 1998.
- Cueva, Agustín. *Entre la ira y la esperanza*, Quito: Colección Luna Libre, 2008 [1967]
- Cunillera, María. “¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte el siglo XX”, En Valeriano Bozal, (ed.) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Madrid: A. Machado Libros, colección la balsa de la medusa, pp. 199-236, 2005.
- Díaz-Polanco, Héctor. *Elogio de la diversidad: globalización, multiculturalismo y etnofagia*, “Premio internacional de Ensayo 2005”, México: Siglo XXI, 2006.
- Droit, Roger-Pol. *Occidente explicado a todo el mundo*, Francisco García Lorenzana (trad.), Barcelona: Paidós, 2010.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*, México: Edicol, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Para una ética de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- Eagleton, Terry. *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*, México: Era, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Definición de la cultura: curso de Filosofía y Economía 1981-1982*, Facultad de filosofía y letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, México: Itaca, 2001.
- Escobar, Arturo. “«Mundos y conocimientos de otro modo»: el programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano”, *Tabula Rasa*, No. 1, enero diciembre, pp. 51-83, Recuperado de: <http://www.unc.edu/~aescobar/text/esp/escobar-tabula-rasa.pdf>, 2003
- Estermann, Josef. *Si el SUR fuera el NORTE: Chakanas interculturales entre Andes y Occidente*, Quito: Abya-Yala, 2008
- Fanon, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*, Iría Álvarez Moreno, Paloma Monleón Alonso y Ana Useros Martín (tradrs.) Madrid: AKAL, 2009 [1952].



- Farage, Enrique V., y Silvia Álvarez-Curbelo. *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico* (Vol. 1). Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Fehrer, Catherine. *Women at the Académie Julian in Paris*. The Burlington Magazine, 752-757, 1994.
- Foster, Hal, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, Benjamin H.D. Buchloh. *Arte desde 1900*, Madrid: AKAL, licencia de Thames & Hudson, Londres, 2006.
- Gadamer, H. G. y Argullo, R. *La actualidad de lo bello*, Antonio Gómez Ramos (trad.), Barcelona: Paidós/I.C.E-U.A.B, 1998 [1977].
- Gasperín, Alvaro de. “Globalización vs. Mundialización: la propuesta ético-humanística de Carlos Castillo Perla”, *Razón y Palabra* 12(56), abril mayo 2007, Instituto Tecnológico y de Estudios superiores de Monterrey, México Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199520729018>, 2007.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 18a. Reimpresión, México: Grijalbo, 2005.
- García Canclini, Néstor(coord.). *Conflictos Interculturales*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2011.
- Giunta, Andrea. “Strategies of Modernity in Latin América”, En: Gerardo Mosquera (edit.), *Beyond de fantastic: contemporary Art criticism from Latin América*. London: Institute of international visual arts, 1995.
- Glusberg, Jorge. *Retórica del arte latinoamericano*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.
- Gombrich, Ernst. A. *La historia del arte*, decimo sexta edición en español, London: Phaidon 2007
- Gómez Moreno, Pedro Pablo, *Estéticas de frontera en el contexto colombiano*, (Tesis doctoral no publicada). Doctorado de estudios latinoamericanos. Bogotá, D.C. Colombia. UASB, 2014 Recuperado de: <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3930/1/TD046-DECLA-Gomez-Estetica.pdf>
- González Molina, Oscar J. *Tradición y vanguardia en la revista Hélice (1926): Perspectivas de un diálogo interoceánico*. III congreso internacional de cuestiones críticas, Centro de estudios de literatura Argentina. Rosario, abril 2013, Recuperado de: [http://www.celarg.org/int/arch\\_public/gonzalez\\_molinacc.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_public/gonzalez_molinacc.pdf), 2013.
- Greco, Antonio M. “Vida y muerte de Saartjie Baartman (La Venus Hotentote), nacida en 1789 y enterrada en 2002”, en: *Africaneando*. Revista de actualidad y experiencias. No. 08, 4to trimestre, Recuperado de: [http://www.oozebap.org/africaneando/africaneando\\_08.pdf#page=64](http://www.oozebap.org/africaneando/africaneando_08.pdf#page=64), 2011.
- Grosfoguel, Ramón. “Apuntes hacia una metodología fanoniana para la decolonización de las ciencias sociales”, en: Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: AKAL, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Sujetos Coloniales: Una perspectiva global de las migraciones caribeñas*. Serie pensamiento decolonial, Quito: Abya-Yala, 2012.

- \_\_\_\_\_. “Hacia un pluri-versalismo transmoderno decolonial” En: *Revista Tabula Raza*, No. 9, 2008, Recuperado de: <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/10grosfoguel.pdf>, 2008
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, Juan José Utrilla (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX, del posminimalismo a lo multicultural*. Serie Alianza forma N° 145. Barcelona: Alianza, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Los manifiestos del arte Posmoderno: textos de exposición 1980-1995*. Madrid: Akal S.A., 2000.
- Hobsbawm, Eric J. *Historia y mitos nacionales*, discurso al recibir el premio por la Reconciliación y el Entendimiento Europeos en Leipzig, Recuperado de: <http://www.nexos.com.mx/internos/abril2000/hobsbawm.asp>, 2000.
- Jakobsen, Henrik Plenge, *Nokia - distracting people*, En: [www.henrikplengejakobsen.net/sider/texts/nokia.html](http://www.henrikplengejakobsen.net/sider/texts/nokia.html). Copenhagen, Abril, 2003.
- Jáuregui, Carlos A. *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid: Iberoamericana-Vervuet, 2008.
- Jaffé, Hans L. C. *De Stijl, 1917-1931: the Dutch contribution to modern art*. Amsterdam: JM Meulenhoff, 1956.
- La Emancipada, Colectivo de arte, Ibeth Lara, Tania Lombeida y Pamela Pazmiño. *Artnivora*, Catálogo de exposición, 2 de Septiembre 2011 al 2 de Octubre 2011, Quito: Casa de las artes de la Ronda y Centro cultural Metropolitano, 2011.
- \_\_\_\_\_. Entrevista realizada a Ibeth Lara, Tania Lombeida y Pamela Pazmiño, autoras de la muestra “Artnivora”, Artistas visuales contemporáneas, residentes en Quito, parte del proyecto estético arte mujeres Ecuador, realización de la entrevista: Quito, 10/11/2011. Realizada por: David Jaramillo López (investigador)
- Lander, Edgardo. “Eurocentrismo y colonialismo en el pensamiento social latinoamericano”, En: Roberto Briceño-León, Heinz R. Sonntag (editores), *Pueblo época y desarrollo: La sociología en América*, Caracas: Nueva Sociedad, pp.1-14. Recuperado 5 de Mayo, 2012: <http://www.ceapedi.com.ar/imágenes/biblioteca/libros/84.pdf>, 1998.
- León, Christian. “Visualidad, medios y colonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales” En: *Desenganche: visualidades y sonoridades otras*, Quito: La Tronkal, 2010.
- Lienhard, Martín. “De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras”, En: José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar (coords.) *Asedios a la Heterogeneidad Cultural: Libro homenaje a Antonio Cornejo Polar*, Philadelphia: Asociación internacional de peruanistas, 1996.
- Lugones, María. “Colonialidad y Género”. *Tabula Rasa*. Bogotá Colombia, No. 9: 73-101, julio diciembre, 2008.
- Luna, Isidro. *Teatro Caníbal*. Objetos singulares, Cuenca, Ecu: Facultad de artes, Universidad de Cuenca, 2014.

- Maldonado-Torres, Nelson. "La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad", En: Walter Mignolo (*Des*) *Colonialidad del ser y del saber (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia*, Buenos Aires: Del Signo, 2006.
- \_\_\_\_\_. "La descolonización y el giro des-colonial" en: *Revista Tabula Raza*, No. 9, 2008, Recuperado de: <http://www.revistatabularasa.org/numero-9/04maldonado.pdf>, 2008.
- Martínez de Bringas, Asier. *Las cultura como derecho en América Latina. Ensayo sobre la realidad postcolonial en la globalización*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2005.
- Méndez Pérez, Lourdes. *Quiénes dictan la regla en el arte? De la primitivización de las artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento: un desafío político y artístico pendiente*, Texto de la ponencia presentada el 13 de octubre 2005 en el marco del Programa Vigías de Paz (UNAL, Bogotá) N°11 Volumen 6, enero-junio, 2006.
- Mignolo, Walter. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*, Silvia Jawerbaum y Julieta Barba (trads.), Edición en español. Barcelona: Gedisa, 2007.
- \_\_\_\_\_. *The darker side of the renaissance: Colonization and the Discontinuity of the Clasical Tradition*, *Renaissance Quarterly*, Vol 45, No. 4 (invierno, 1992), Renaissance society of América, University of Chicago press, Chicago, 1992, pp. 808-828, Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/2862638>, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Aesthetics Decolonial: Artículo de reflexión*, Bogotá: en Calle 14, 2010.
- \_\_\_\_\_. "Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica". *Revista de Filosofía*, No. 74, 2013-2, pp. 7-23, ISSN 0798-1171, 2013.
- Monterroso, S. (2015). Del arte político a la opción Decolonial en el arte contemporáneo Guatemalteco. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales* (V), 2015, pp. 127-135. Recuperado de: <http://iberoamericasocial.com/del-arte-politico-a-la-opcion-decolonial-en-el-arte-contemporaneo-guatemalteco/>
- Morace, Francesco. *La estrategia del colibrí: La globalización y su antídoto*, Madrid: Experimenta, 2009.
- Morales Santana, Pedro X. *Estudio sobre la gastronomía prehispánica y colonial de la Ciudad de Guayaquil y propuesta bibliográfica* (disertación doctoral, Universidad de Guayaquil. Facultad Ingeniería Química), 2013.
- Mosquera, Gerardo, "Modernidad y Africa, Wilfrido Lam in His island", En: *Third text* 6(20), 43-68, 1992.
- \_\_\_\_\_. *El síndrome Marco Polo: Algunos problemas sobre el arte y eurocentrismo*, *Third text*, 6(21), 35-41, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Más allá de la Antropofagia: notas sobre Globalización y Dinámica Cultural*, En: *Huellas* 5, pp. 93-101, Recuperado de: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/1232/mosquerahuellas5.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1232/mosquerahuellas5.pdf), s/f.
- Mosquera, Gerardo (edit.). *Beyond de fantastic: contemporary Art criticism from Latin America*. London: Institute of international visual arts, 1995.

- Navarro, José Gabriel, Pedro Travesari y Sixto María Durán, “Las bellas artes en la Instrucción Pública de América”, *La escuela Nacional de Bellas Artes, Revista de la sociedad Jurídico-literaria*, No. 31, Quito, 10 nov, 1915, pp. 22-35. Citado en: Edmundo Rivadeneira, *Teoría del arte en el Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1987.
- Olivé, León (comp.). *Ética y diversidad cultural*, Mexico: FCE, UNAM, 2004.
- Oliveras, Elena (ed.). *Cuestiones del arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, Buenos Aires: Emecé. 2008.
- Ortiz, Fernando. *El contrapunteo del tabaco y el azúcar*, Madrid: Cátedra, 2002.
- Palermo, Zulma (comp.). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.
- Pereira, Víctor Hugo Alder. “La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica”. *Cuadernos de Literatura*. Vol 18. No. 35: 132-149, ISSN 0122-8102, 2014.
- Pérez, Trinidad. “Nace el arte moderno: Espacios y definiciones en disputa (1895-1925)” En: *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, Quito: FLACSO, 2010.
- Prada, Juan Martín. “Introducción” al libro *La apropiación Postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Postmodernidad*, Madrid: Fundamentos, 2001. Recuperado de: <http://w3art.es/jluismartinprada/textsjmp/introlaparopiacio.pdf>, 2001.
- Quijano, Aníbal. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*, Colección 4 Suyus. Quito: Editorial El Conejo, 1990.
- . “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en Santiago Castro Gómez, Oscar Guardiola Rivera, Carmen Millán Benavides (edtrs.), *Pensar en los intersticios teoría y prácticas de la crítica poscolonial*, Colección Pensar. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 1999.
- Ramírez, Mari Carmen. “Blueprint circuits: Conceptual art and politics in Latin América”, En: Waldo Rasmussen (edit.), *Latin american artists of the twentieth century*, Nueva York: MoMA, pp. 156-167, 1993.
- Rampley, Mathew. “La cultura visual en la era poscolonial, un desafío a la antropología”, *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Recuperado de: [www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf), 2006.
- Reckitt, Helena (ed.), Peggy Phelan (estudio), *Arte y feminismo*. London & Nueva York: Phaidon, 2009
- Richard, Nelly. *Lo político en el arte: arte, política e instituciones*, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Recuperado de: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>, 2013.
- Richards, Paulette. *Wifredo Lam: A Sketch*. Callaloo, Johns Hopkins University Press, 90-92. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/2931110>, 1988.
- Robertson, Roland. *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad*. Cansancio del Leviatán: problemas políticos de la mundialización. Madrid: Trotta, 2003.

- Rodríguez, Elena Pasionaria. “Genealogía de la vanguardia artística latinoamericana del siglo XX: el modernismo latinoamericano: ¿Antropofagia o transfusión?”, En: *Anales*. Universidad Central del Ecuador, N° 371, Quito: Editorial universitaria, marzo, 2013.
- Rohr, Elisabeth. *La destrucción de los símbolos culturales indígenas: sectas fundamentalistas, sincretismo e identidad indígena en el Ecuador* (No. 48). Quito: Editorial Abya Yala, 1997.
- Rosa, María Laura. “La cuestión del género” En: Elena Oliveras (ed.) *Cuestiones del arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, capítulo VI, Buenos Aires: Emecé, pp.153-174, 2008.
- Rostworowski, María de Diez Canseco. *Historia del Tahuantinsuyo*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima: ICP, 1988.
- Salgado, Mireya y Corbalán Carmen. *La escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX*, Quito: Instituto de la Ciudad, 2012.
- Schleeter, Ryan. “Fifty Years of Cultural Cannibalism: Contemporary Attitudes Towards Globalization” En: Ceará. *The Geographical Bulletin*, 54(2), 61. <http://www.gammathetaupsilon.org/the-geographical-bulletin/2010s/volume54-2/article1.pdf>, 2013.
- Sherwin White, Adrian N. *The Roman Citizenship*, London: Oxford University Press, 1980.
- Sousa Santos, Boaventura de. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*, Montevideo: Trilce-Extensión universitaria. Universidad de la República, 2010.
- Subiratz, Eduardo. *Una última visión del paraíso: ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sullivan, Eduard. (ed.). *Latin American art in the twentieth Century*. London & Nueva York: Phaidon Press, Incorporated Limited, 2000 [1996].
- Torres García, Joaquín. *Universalismo constructivo*, Tomos 1 y 2, Madrid: Alianza S.A., 1984 [1944].
- Thompson, Nato “Contribuciones a un glosario de cultura visual resistente”, Lila Pagola (trad.). *Journal of aesthetics and protest* número 3, Segundo Simposio Prácticas de comunicación emergentes en la cultura digital, Séptimas jornadas de artes y medios digitales, Córdoba, Argentina, 2005.
- Traba, Marta. “Crítica de Arte en Latinoamérica: el problema de la “existencia” del artista latinoamericano”, en *Marta Traba*, Bogotá: Planeta, pp.203-204, 1985.
- Thomas, Hugh. *La conquista de México*. Barcelona: Planeta, 1994.
- Veloso, Caetano y Bárbara Einzig. *Tropical Truth: a story of music and revolution in Brazil*. Isabel de Sena (trad.), New York, Knopf, 2002.
- Vilar, Gerard. *Las razones del arte*. Barcelona: Taula, quaderns de pensament, Universitat Autònoma de Barcelona, num 38, pp. 39- 58, 2004.
- Wachtel, Nathan (1973). “Pensamiento salvaje y aculturación: el espacio y el tiempo” En: *Felipe Guaman*

- Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega*. Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas, 165-228, 1973.
- \_\_\_\_\_. "La aculturación" En: Jacques Le Goff, Pierre Norá y Jom Cabanes, *Hacer la Historia*, Barcelona: Laia, pp. 135-155, 1978.
- Walsh, Catherine (ed.). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito: Abya-Yala, 2005.
- Walsh, Catherine, Freya Schiwi y Santiago Castro Gómez. *Indisciplinar las ciencias sociales, Geopolíticas del conocimiento, y colonialidad del poder: Perspectivas desde lo Andino*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito: Abya-Yala, 2002.
- White, Matthew, *Source list and detailed death tolls for the primary megadeaths of the twentieth century*. En: Necrometrics.com, Copyright 2010-2014 Recuperado de: <http://necrometrics.com/20c5m.htm>, 2014.
- Yang, Chung-Ying. Un acercamiento a la representación de la mujer transgresora: Las "femmes fatales en El invierno en Lisboa" y "Beltenebros" de Antonio Muñoz Molina. *Hispania* 88(3). American Association of Teachers of Spanish and Portuguese 476-482, 2005. doi:10.2307/20063126.